BnF Gallica

Émile Bayard. L'Art de reconnaître l'architecture française. Monuments. Eglises. Maisons. Ouvrage illustré de 67 [...]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF Gallica

Bayard, Émile (1868-1937). Émile Bayard. L'Art de reconnaître l'architecture française. Monuments. Eglises. Maisons. Ouvrage illustré de 67 gravures. 1929.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

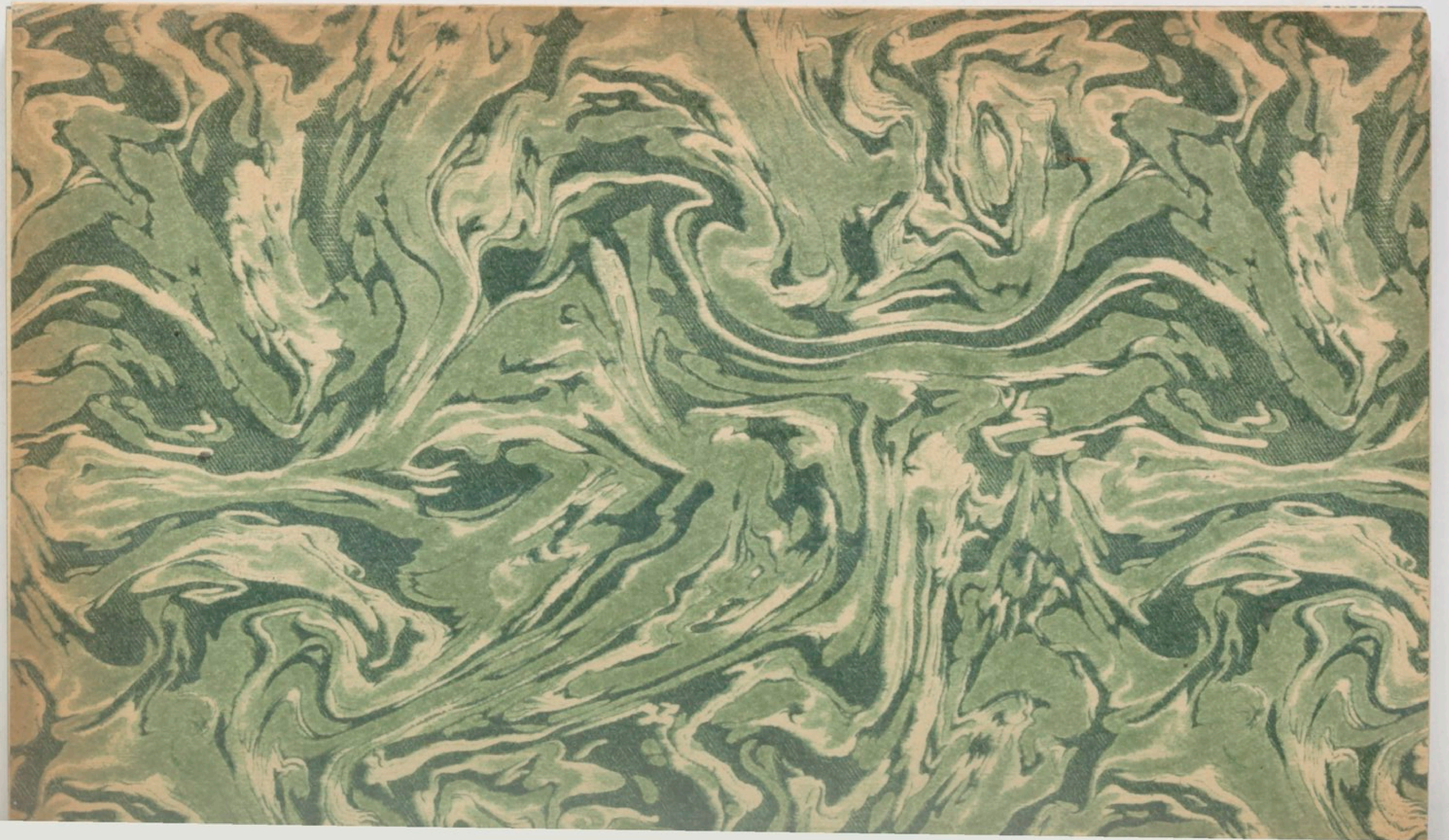
4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



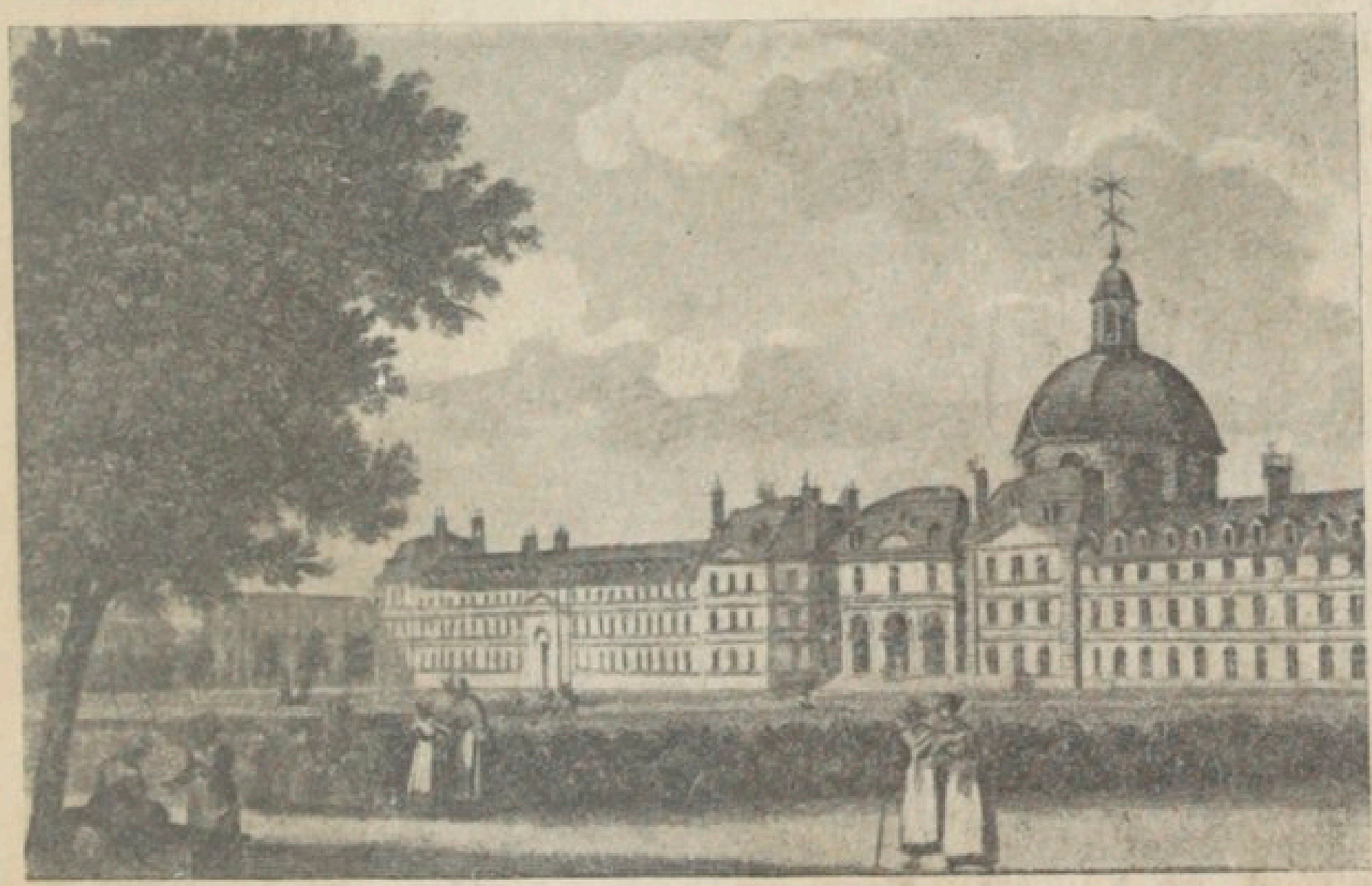
N. C.

EMILE - BAYARD

8689

L'Art de Reconnaître l'Architecture Française

Monuments, Eglises, Hôtels, Maisons



Ernest GRÜND, *Editeur*, PARIS

L'Art de reconnaître l'Architecture Française

8° V
48634

29 JANV 1930
DÉPOT LÉGAL
B.N. VOLUMES
Editeurs
A 00630

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

GUIDES PRATIQUES DE L'AMATEUR ET DU COLLECTIONNEUR D'ART

Déjà parus :

L'Art de reconnaître les Meubles anciens. (14e mille.)

L'Art de reconnaître les Dentelles, Guipures, etc. (8e mille.)

L'Art de reconnaître la Céramique. (12e mille.)

L'Art de reconnaître les Gravures anciennes, etc. (9e mille.)

L'Art de reconnaître les Tableaux anciens, etc. (11e mille.)

L'Art de reconnaître les Fraudes en Art. (8e mille.)

L'Art de reconnaître la Beauté du corps humain. (5e mille.) (Homme, Femme, Enfant.)

L'Art de reconnaître les Tapisseries anciennes. (5e mille.)

L'Art de soigner les Œuvres d'Art. (5e mille.)

L'Art de reconnaître les Bijoux anciens. (5e mille.)

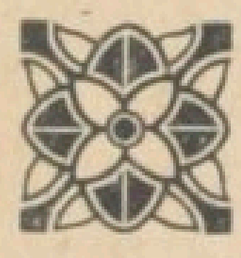
UIDES PRATIQUES DE L'AMATEUR ET DU COLLECTIONNEUR D'ART

ÉMILE-BAYARD
INSPECTEUR GÉNÉRAL DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE ET DES MUSÉES
AU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS

L'Art de reconnaître l'Architecture Française

Monuments, Églises, Maisons

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE SOIXANTE-SEPT GRAVURES



LIBRAIRIE GRÜND
9, RUE MAZARINE, 9
PARIS (6e)
1929

En hommage cordial

A

Monsieur Jean LOCQUIN

Députe

Rapporteur du Budget

des Beaux-Arts.

E.-B.

CHAPITRE PREMIER

Les rapports de l'Architecture avec le Mobilier. — Considérations générales. — L'Art et l'Archéologie. — L'Architecture et la Mode. — Comment départager la restauration des édifices, la transition des époques et leur caprice. — La servitude de l'antiquité contre l'essor original.

Le mobilier étant solidaire de l'architecture, — son expression réduite, — nous conseillerons au lecteur d'envisager parallèlement l'étude du meuble et de l'architecture.

Si le mobilier a presque disparu à travers les avatars des temps très éloignés, les monuments du passé le plus lointain, grâce à leur matière davantage robuste, nous ont laissé souvent un témoignage tangible qui nous permet de rêver, au moins décorativement, sur un mobilier primitif disparu.

Cependant, il y a lieu de ne point confondre art avec archéologie, c'est-à-dire esthétique et science. La moindre pierre ancienne étant insuffisante pour

nous illusionner de beauté, et, pour ce qui nous concerne ici, notre désir de reconnaître l'architecture s'attachant moins à des hypothèses, plus ou moins savantes, qu'à des réalités.

Nous avons dit par ailleurs (1) que le mobilier d'autrefois, jusqu'à la Renaissance inclusivement, ne se souciait guère que de refléter l'architecture, à la parure intérieure de laquelle il s'associait, sommairement, avant l'ère du confort. Aussi bien, notre observation relative à la différence des matériaux réservés plus avantageusement, pour la conservation, au monument, hésite maintenant devant les maisons de bois des XIVe et XVe siècles dont la résistance aux intempéries n'a point été égalée par les meubles des mêmes époques, en bois également.

D'où notre ralliement à cette pensée que les meubles du moyen âge, par exemple, doivent plutôt leur raréfaction à leur quantité initialement très réduite. Mais, tout de même, il est piquant de constater que les maisons du moyen âge, entre autres, sont relativement nombreuses aujourd'hui en France, et le plus souvent demeurent affectées encore à leur rôle d'habitation, tandis que les meubles des mêmes époques ont abdiqué leur utilité au musée.

Sans doute faut-il tenir compte de la fragilité particulière au mobilier, malgré que tant de fines sculptures persistent sur les maisons en bois d'antan.

---

(1) L'*Art de reconnaître les meubles*, même auteur, même éditeur.

Le meuble, d'autre part, facilement remplaçable (en principe, car le mobilier ancestral, de par son poids s'avérait plutôt réfractaire au dérangement), ne devait guère nous parvenir que par sélection de qualité artistique et matérielle. Les modèles précieux étant davantage sauvegardés, — contre le vol et les guerres religieuses, — et soignés, la valeur de leur sculpture, de leur bois et de leur construction, les attribuant au château ou à la cathédrale, antichambre du musée, tandis que le bourgeois et e paysan ne se partageaient qu'un mobilier courant ou commun dont nous ne trouvons plus guère de traces.

La maison, en revanche, sans cesse entretenue, restaurée, cumulant la brique, la pierre et autres revêtements calcaires, avec une charpente apparente et des boiseries (ces derniers matériaux protégés par divers enduits et peintures), doit aussi à son immobilité d'être préservée à travers les âges. Mais encore il y eut des maisons entièrement en bois (comme d'autres strictement en pierre), dont plusieurs demeurées aujourd'hui valides, et cela nous offre une occasion de présumer l'action protectrice de l'air, conjointement aux précédents moyens de garantie.

Entre temps passe la fureur dévastatrice de l'iconoclaste défigurant un chapiteau, un fronton, mais c'est un nuage, comme l'incendie une flamme, auquel rien ne résiste.

La solidité du bois égale nettement celle de la

pierre lorsque, même, elle ne la surpasse pas. La qualité du bois et de la pierre demeurant naturellement le facteur important de cette comparaison, les bois fragiles furent logiquement bannis de l'exposition en plein air et l'on n'écarta pas moins la pierre friable. Il n'empêche que les ornementations à fleur de pierre de la Renaissance sont fort endommagées aujourd'hui. Elles constituent, du reste, une erreur, car il faut laisser à l'orfèvrerie les effleurements, la dentelle et les ajours, qui ne s'adressent point à la matière robuste.

Lorsque la cathédrale ogivale rivalisa, dans sa troisième période, avec la ciselure et la broderie excessives, elle faillit donc aux lois constructives dont la sobriété décorative si éloquente de l'édifice roman (avant les XIIIe et XIVe siècles) nous apporta l'exemple magistral.

Parallèlement à la résistance du bois, il importe de souligner sa particularité avantageuse de *prévenir* en cas d'accident. Il fléchit ou s'incurve sous l'action de la pesanteur exagérée ou sous le fardeau des ans; il craque ou se fendille avant de se briser. En un mot, le bois avertit d'un accident possible, alors que le fer, généralement adopté de nos jours, nous prépare sans doute, — de par sa rupture spontanée, — des réveils terribles.

Comment diagnostiquer la fatigue ou la vétusté de nos solives métalliques noyées dans le béton ! Si la résistance des poutres a été éprouvée à travers les siècles, peut-il en être de même de nos modernes planchers ?

Mais nous nous garderions bien d'empiéter sur le domaine de la technique architecturale, et nous abandonnerons notre âge du béton armé aux conjectures des spécialistes. On serait tenté même, d'ajouter... aux alarmes des locataires... De nos jours, en effet, le béton armé est entré dans la voie catastrophique. Les experts ne se sont pas encore prononcés. La trépidation du sol notamment, est sérieusement mise en cause. L'avantage sur ce point, reste au carrosse qui roulait rudement sur le pavé inégal sans cependant émouvoir les murs.

Revenons donc à notre titre et à son programme.

« L'histoire des peuples, a dit Lamennais, est écrite dans leurs monuments ». Et, comme les monuments se conservent où l'homme a péri, on peut en inférer que l'architecture est l'art social par excellence. Mais, pour reconnaître les époques d'une architecture, pour en distinguer l'esprit, l'humanité, encore faut-il que les éléments consultés soient éloquents. Au point de vue purement artistique, nous admirerons des ruines dans quelque paysage enchanteur où elles feront toujours bien. La magie d'un Hubert Robert hante la pensée, mais ne la documente guère. Parler à l'imagination ne suffit pas à nous instruire. Il y a loin du rêve à la réalité comme de l'art à l'archéologie. Nous ne vénérerons point ici, répétons-le, des pierres pour des pierres, mais autant que possible des ensembles architecturaux encore animés des personnages qui y vécurent.

Laissons les archéologues pâlir sur une inscrip-

tion et se griser d'une rétroactivité hypothétique, le plus souvent, au reste. Qu'ils gardent surtout la lourde responsabilité d'avoir, au cours de notre histoire, paralysé fréquemment l'essor de notre originalité en lui imposant la grammaire antique.

Notre souci d'éclairer est, d'ailleurs, plus idéal et plus tangible : discerner les types constructifs du passé, par comparaison de beauté. Ce qui signifie précisément que nous ne remonterons point au déluge pour cette identification, mais aux temps que des monuments encore respectés représentent.

Pourtant, notre étude serait incomplète si elle ne parcourait les modèles du passé, inspirateurs des chefs-d'œuvre à la suite. Comment comprendre, par exemple, l'évolution somptueuse de notre architecture classique si l'on ignore Athènes et Rome? Comment jouir des adaptations somptueuses de notre génie français depuis la Renaissance, si l'antiquité révélatrice demeure dans l'ombre de nos connaissances?

Le mépris d'un Louis XIV ressuscitant le goût italien en même temps qu'il se tournait vers l'antique par ressentiment des œuvres « gothiques », serait-il pratiquement saisissable si la « barbarie » du passé, représentée ni plus ni moins par nos superbes cathédrales de Rouen, de Reims, de Chartres, de Bourges, nous était inconnue?

Serait-il possible de s'expliquer la bienfaisante réaction des styles entre eux si l'on passait un grain du chapelet des beautés successives?

Pour goûter à point les merveilles de l'art, pour les apprécier à leur hauteur et leur donner leur place dans le passé, le lecteur errerait encore s'il ne possédait préalablement une culture historique. Savoir ses styles (1) importe non moins essentiellement au néophyte qui, susceptible de distinguer, au surplus, les divers costumes d'époque, s'évitera nombre de mécomptes.

Une légère connaissance de l'épigraphie avantagerait enfin, sérieusement, le débutant, si notre but n'était d'aller au devant de ses désirs en le documentant hâtivement, sans exiger de lui une science que nous tâcherons de lui rendre légère.

Ainsi suivrons-nous soigneusement notre objectif positif, en nous efforçant par le choix de nos gravures, par un trait nettement distinctif, par une observation caractéristique, de renseigner la curiosité, d'intéresser typiquement et brièvement.

Mais quel regret, pour notre instruction élémentaire et pratique, que la maison commune, que l'architecture dite civile, tende de jour en jour à disparaître, à s'effacer devant le monument, à la façon du mobilier d'usage, simple, rustique ou courant, supplanté par le meuble luxueux !

Nous y perdons l'étude d'un pittoresque, d'une intimité, d'une vérité plus sensible que cette exception. En vérité, c'est du peuple, de la masse, que les

---

(1) Voir l'*Art de reconnaître les styles*, du même auteur.

mœurs d'une époque se dégagent le plus nettement. La vertu des plantes rares n'abolit point la saveur des fleurs champêtres. La particularité du château, du meuble, n'éclaire que partiellement. C'est de la généralité, c'est d'un ensemble non d'une anomalie, qu'une somme de beauté se dégage, jaillit, pour témoigner le plus équitablement.

Fort heureusement, la protection de l'Etat s'étend toujours davantage aux vestiges du passé, et il faut louer concurremment le souci de nombreuses municipalités à l'égard des joyaux dont elles furent comblées.

C'est Rouen, c'est Bourges, villes musées, et tant d'autres cités privilégiées, comme Lisieux, comme Bayeux, où embaume encore l'art constructif d'autrefois, en dépit des démolitions fâcheuses ou stupides, et grâce aussi à la piété religieuse.

La piété religieuse s'accorde avec la fidélité du souvenir pour s'opposer aux fluctuations de l'art. Le modèle de la cathédrale gothique, en dépit du goût mobile, hanta jusqu'au XVIIIe siècle où il survit religieusement. Il est vrai que le ciseau qui entama la pierre aux âges d'imitation, se dénatura dans la suite des tours de main. Nous n'avons jamais retrouvé la finesse du travail à fleur de matière en quoi excellait la Renaissance, et, la moindre crosse restaurée se trahit à la vue comme au toucher.

C'est le secret du granit, taillé en Egypte sous les Pharaons, sur lequel nos outils modernes s'émoussent, c'est l'âme des choses qui s'exprime sous la poussière

des ans avec une telle intensité, que même nous nous tournons vers la décrépitude avec une foi exagérée...

Gardons-nous donc contre notre imagination pour n'admirer qu'à bon escient des cathédrales réellement gothiques, des châteaux réellement de la Renaissance, non point grâce à la vétusté mais à cause de l'art qui les magnifie.

A chaque pas, des modèles de beauté inégalable chantent le passé de la France antique, célébrent les siècles de son génie dont l'éclat a rayonné sur le monde entier. Il n'appartient pas à la seule vanité, à la richesse, de créer un passé. Les branches d'un arbre généalogique ne poussent point instantanément comme un « building », pas davantage qu'un style ne s'édicte sur l'heure et que des ruines ne surgissent au commandement. A ce propos, le mot a la fois naïf et prétentieux d'une milliardaire américaine nous revient. La dame s'entretenait avec le « chorège » Paul Mariéton à une fête d'Orange : « Oh ! ce mur ! est-il admirable, impressionnant, tragique !... Il faut que nous en ayons un pareil chez nous... Voyons, combien cela nous coûterait-il?

Et Mariéton, à la barbe fleurie, de répondre avec un sourire : « Pas grand chose, madame, deux mille ans... »

Mettons en garde, maintenant, le lecteur, contre ce besoin de préciser qui s'attache fâcheusement à la détermination d'une époque. Mieux vaut, souvent, s'énoncer par siècles que par date; on risque moins l'erreur.

D'autre part, en dehors des restaurations religieusement exécutées, de la réparation, ou plus exactement du soutien des parties branlantes d'un édifice ancien ainsi que de la reconstitution sincère des endroits disparus, les époques ne craignirent pas de s'en remontrer entre elles en apportant leur style au secours d'un autre.

Des agrandissements, des ailes et des surhaussements, s'ajoutent à ces monuments du passé en augmentant souvent leur intérêt, mais plus fréquemment en les dénaturant.

Jules-Hardouin Mansard, sous Louis XIV, après Le Vau et avant Robert de Cotte, agrandiront majestueusement le modeste « Versailles » de Louis XIII, lui-même amplifié, selon le style néo-grec, par Napoléon et Louis-Philippe...

Au château de Blois communient les styles du XIIIe, du XVe siècle, de Louis XII, de François Ier, de Henri III et du XVIIe siècle (pour l'apport de François Mansard à l'aile de Gaston d'Orléans).

A ces exemples, où l'appoint d'un néo-grec frigide, au Palais de Versailles, fait seulement tache, car la contribution géniale de Mansard n'altéra pas la beauté d'ensemble du château de Blois, nombre d'autres, d'une conception fatale, pourraient être donnés. Voyez plutôt ce qu'est devenu l'hôtel d'Evreux, construit par Molet, en 1718, depuis les modifications et adjonctions que les présidents Carnot et Faure, après Napoléon III, firent subir à notre actuel palais de l'Elysée ! Aussi bien on ne

s'est point encore mis d'accord sur l'excellence d'une restauration.

Où commence celle-ci et où finit-elle?

Le château de Pierrefonds n'est point une restauration, mais une création. Viollet-le-Duc a fait seulement œuvre de vraisemblance à force d'érudition. Faut-il s'inquiéter d'agrandir un bâtiment ancien dans son propre style? Les maisons à bâtir autour d'un chef-d'œuvre du passé sont-elles assujetties ou non à l'imitation de son style? Mansard réalisa l'unité de la place Vendôme, à Paris, parce qu'il en conçut le plan tout entier. Doit-on, en revanche,s'énoncer érudit plutôt que créateur, contraint et forcé par l'art d'autrui à un labeur rétroactif?

Autant de questions dont la réponse embarrassante s'écarterait, au reste, de notre but sommaire. Nous reviendrons seulement sur les traces de l'architecture passée empiétant, difficultueusement pour la dégager en pureté, sur l'œuvre initiale.

Saluons au passage le dédain fécond des siècles entre eux qui permit à l'originalité de se manifester, et continuons de donner au lecteur des conseils préalablement pratiques.

Tout d'abord, en matière de styles de transition, remontons premièrement au style le plus éloigné des deux exemples : style de transition roman et ogival (romano-ogival), Louis XV-Louis XVI, etc. Une époque de transition emprunte à la fois à deux modes d'expression sur un même monument. Elle

le panache. Son hybridité constitue son esprit transitionnel.

Ne point confondre. Deux monuments réunis, accotés, l'aile ajoutée d'un bâtiment, etc., nettement différents du style le plus éloigné et chacun d'un style propre, ne sont point dits de transition.

Un style de transition constitue en quelque sorte un style, mais nous déconseillons au néophyte de s'attarder à ces nuances délicates. Pour distinguer le roman primaire du roman essentiel, il n'y a guère, logiquement, que la ressource de classer dans le primaire un roman rudimentaire, car il ne s'agit point là d'une époque au point (comme la première manifestation de l'ogive).

Attention encore ! Les arts de la Renaissance et de Louis XVI sont revenus à l'exemple de l'antiquité, à la Grèce et à Rome, ne point s'y tromper.

N'allons point confondre l'architecture de Louis XII, qui cumula la brique et la pierre, avec celle de Louis XIII mélangeant souvent les mêmes matériaux !

Que le dôme des Invalides, opposé à celui du Panthéon, ne nous fasse point prendre l'art de Louis XIV pour celui de Louis XVI, ni l'arc de triomphe du Carrousel de Paris, édifié sous le premier Empire, pour celui de Titus à Rome !

Nous devrons, aussi, résister à la séduisante anecdote d'un Charles IX, par exemple, tirant sur le peuple, le jour de la Saint-Barthélemy, en 1572, du haut d'un gracieux balcon doré du Louvre, inexistant à cette époque.

Malgré l'attrait de la légende encore, Léonard de Vinci ne rendit point le dernier soupir dans les bras de François Ier, au grand dam du tableau de Jean Gigoux, non plus qu'Homère ne naquit à la fois dans toutes les villes de la Grèce qui se disputent l'honneur de lui avoir donné le jour. Demeurons non moins sceptiques à l'égard des nombreuses baignoires où Marat, soi-disant, fut poignardé par Charlotte Corday, et des multiples cheminées devant lesquelles Bonaparte chauffa ses bottes !

Méditons prudemment autant que philosophiquement que si, géométriquement, les lignes parallèles ne se rencontrent jamais, les lignes se rencontrent, perspectivement, au point de fuite...

S'en tenir donc à des références tangibles, consulter attentivement l'ornementation, l'esprit du détail, d'une guirlande, d'une fleur. Il est fatal que la traduction naturelle s'éloigne du passé archaïque même dans sa stylisation. Napoléon s'est assis sur le trône de César, mais quelle transposition caractéristique est la sienne d'après le modèle !

Victor Cousin, créateur du système philosophique : l'éclectisme, n'a pas craint, dans *Le Vrai, le Beau, le Bien*, de comparer l'église de la Madeleine de Paris, au Parthénon ! Or, si ce monument constitue extérieurement un véritable temple antique, nous admettrons seulement qu'il rappelle la Maison carrée romaine de Nîmes, et, quant à l'intérieur, il révèle assez significativement son époque, en dépit des colonnes corinthiennes qui l'entourent.

Hélas ! l'influence du *Traité des cinq ordres d'architecture*, de Vignole, particulièrement néfaste à l'art français, — dont il endigua souvent l'essor original, — nous préparerait bien des déboires si notre génie n'avait plané sur certaine servitude classique pour nous permettre de distiller des beautés différentes à travers les temps. Nous bornerons ici ces considérations d'ensemble. Au fur et à mesure de notre travail d'autres conseils et indications pratiques surgiront, au service de notre étude élémentaire et rapide.

CHAPITRE II

Hier et aujourd'hui. — Des besoins nouveaux et de l'action inspiratrice des matériaux inédits. — Pour reconnaître les architectures latine, romane et romano-byzantine, ainsi que l'architecture romano-ogivale ou de transition.

Il se dégageait naguère, de la Maison, une influence morale. Tous les ouvrages entassés dans l'habitation avaient, par leur style, la qualité d'œuvre d'art. C'est là la caractéristique, du moins, des XIIIe, XIVe et XVe siècles. L'art officiel qui point au XVIIe siècle, sous les auspices d'architectes, souvent hommes d'affaires plutôt qu'artistes véritables, amena la division des efforts vers un idéal commun. Notre-Dame de Paris est une création rayonnante dans son ensemble, par la foi de ses chefs-d'œuvre appropriés et coordonnés. Les moindres pierres de ce monument grandiose gardent dans leur sobre dentelle le style miraculeux que des génies admirables, du plus grand au plus petit, conçurent pour leur rêve unique.

Et, de fait, quelle piteuse figure feront plus tard,

dans nos musées, — si toutefois on leur confère cet honneur, — les chapiteaux du Panthéon, entre autres, à côté de ceux du moyen âge !

Tous les châteaux de la Loire font encore partie de la tradition des grands constructeurs corporatifs purement nationaux, tandis qu'à partir du XVIIe siècle apparaissent les architectes d'académie. C'est alors l'avènement des édifices à armature et à chaînage comme le Louvre. Que nous voilà loin de la savante combinaison des coupes de pierre au moyen âge ! Qu'est devenu, de nos jours, la pratique éminente de la stéréotomie à laquelle nous devons tant d'incomparables arcs, voûtes et voussures, tant d'extraordinaires assemblages et appareils, grâce auxquels le maître d'œuvre d'autrefois émerveillait à la fois d'art et de science?

Notre âge du ciment armé, les subtilités du staff ont vaincu, dans le simili, la riche matière. On imite maintenant les joints jusque dans le plâtre ! L'économie pour paraître, certain progrès dans l'art d'illusionner s'accordent avec le progrès et une satisfaction différente de servir les besoins nouveaux.

La mode, aussi bien, commande aux matériaux dont il importe de tirer tout le parti ingénieux possible. En admettant que la noblesse de la pierre, du bois, du fer, que la franchise des matériaux employés aient cédé le pas à des succédanés économiques, en pouvait-il être autrement dans une société transformée, dans une démocratie? Et ce fut, pour nos architectes, l'occasion de se manifester différemment,

de s'adapter à un autre idéal, d'étreindre enfin la seule ressource de créer originalement, en s'attaquant à la solution des problèmes de l'hygiène et du confort, si négligés auparavant. Car pouvait-on surpasser la perfection classique dans l'invention sublime, alors que même la force des moyens matériels d'expression échappait? L'aubaine, au reste, manquant le plus souvent à l'artiste français moderne d'essayer ses forces dans le monument, son génie dériva sans déchoir, il triompha dans l'esprit, dans le goût, faute de vaincre dans les altitudes. A défaut de pouvoir exercer son libre sacerdoce, la difficulté des temps auxquels il fallut se résoudre, aggrava chez l'architecte moderne le soupçon de reproche adressé aux « hommes d'affaires » qui avaient marqué l'aurore de l'art officiel, au XVIIe siècle. Mais encore à l'architecte moderne n'était point donné de se mesurer avec la gloire de ses précurseurs seulement diminuée, comparativement au moyen âge, parce que les « hommes d'affaires » du XVIIe siècle, qui avaient inauguré l'architecture privée, l'idéal commun, ne pouvaient, dans l'essor de leur génie déjà contraint, être comparables à ceux auxquels devait échoir la construction de l'immeuble « de rapport ».

Autres temps, autres mœurs. Après le chef-d'œuvre « égoïste » du moyen âge, la naissance de l'hôtel, le début du bien-être public, dès le règne de Henri IV, l'agglomération progressive des maisons, la formation esthétique des villes, jusqu'à une science de l'urbanisme imposée par nos jours.

Evolution, non décadence. Nécessité impérieuse en présence de l'encombrement. La conception d'un art « pur » a dû ainsi s'élargir. Elle s'est curieusement appuyée sur l'artisan prestigieux du moyen âge, cherchant non point une excuse à sa pensée démocratique, mais un témoignage irrécusable de la beauté dans tout et pour tous, sans aristocratie spéciale d'expression.

Ainsi une société nouvelle, une civilisation républicaine, a-t-elle changé la physionomie de l'habitation, et les architectes modernes ont seulement transformé l'exercice de leur art voué désormais à des destinations d'utilité, à des satisfactions d'hygiène, qui rendirent souvent justice à leur talent, voire à leur génie. Pourtant les Romains connaissaient notre radiateur, pourtant les prestigieux auteurs du Mont-Saint-Michel n'ignoraient point notre monte-charge...

Mais nous reviendrons au préambule de ce chapitre, de crainte d'avoir à lever le voile sur une prétendue école d'originalité architecturale subie par nos jours, en rupture « cubique » avec la somptueuse tradition française d'élégance, de grâce et de ligne.

Jean Baffier, qui s'intitulait fièrement « ouvrier-sculpteur », nous conta un jour qu'il avait perforé vainement les contreforts de la cathédrale de Nevers pour y rechercher la trace des vains artifices modernes (1). Les claveaux, les plates-bandes d'au-

(1) Il ne faut pourtant point exagérer, car les chefs-d'œuvre sveltes et élancés du moyen âge ont fatalement moins bien

jourd'hui, semblent des fleurs en papier à côté des fleurs naturelles d'antan, observait l'artiste qui concluait : « C'est le style gréco-romain dans toute sa splendeur incohérente ! »

N'entre-t-il point cependant quelque routine dans cette critique? Nous la retiendrons toutefois pour l'étude comparative qui nous concerne. Elle servira aussi notre souci d'édification par étapes, mesuré à des renseignements positifs, malgré qu'il nous faille remonter aux ancêtres pour la compréhension générale envisagée.

Aussi bien n'insisterons-nous pas sur les architectures décimées par les siècles, à moins qu'il n'y demeure un signe artistique à quoi nous puissions les reconnaître.

LES ARCHITECTURES : LATINE, ROMANE ET OGIVALE (OU GOTHIQUE)

Il n'y a guère à mentionner de réellement reconnaissable et significatif de nos jours qu'à partir des époques romane et ogivale du IVe au Xe siècle. C'est la période nébuleuse. Palais, églises, monastères,

---

résisté aux intempéries que ceux des anciens. Des chaînes, tirants, crampons et armatures en fer se dissimulent souvent et nécessairement sous la matière trop ouvragée, aux portées excessives, dans la troisième expression ogivale, surtout. Les anciens possédaient supérieurement la technique de la pierre.

sont construits dans le goût latin dégénéré; les villes, les forteresses, imitent les constructions romaines; nos châteaux forts sont des camps romains, durant tout le moyen âge, d'ailleurs, et mieux vaut donc nous borner pratiquement au discernement des cryptes, baptistères, basiliques qui nous demeurent en témoignage.

Architecture latine. — L'architecture latine (du IVe au XIe siècle), directement issue des moyens constructifs romains, se révèle par son appareil similaire, plutôt le *petit appareil* (voir plus loin), par la forme semblable des colonnes et des fenêtres, et l'emploi de la pierre cubique travaillée au marteau (lorsque les monuments entièrement en charpente, plus fréquents, n'échappaient pas à la suggestion romaine). Ses colonnes sont rondes, coiffées d'un chapiteau inspiré de l'ordre corinthien, ou bien, au Xe siècle, d'éléments barbares. Ses portes sont carrées, ses fenêtres se présentent toujours à plein cintre. Elles sont contournées (conformément au *petit appareil* romain) avec des chaînes en brique en manière d'archivoltes. Ses voussoirs cunéiformes, composant l'arcade (se substituant à la plate-bande, s'appuyant directement sur des colonnes), sont séparés les uns des autres par deux ou trois briques, et ses corniches, très rudimentaires, portent des ornements de faible relief, lourdement sculptés, analogues à ceux des monuments gallo-romains, pour les arabesques surtout. Des briques aussi, formant des dessins (leur disposition en manière d'arête de poisson est fré-

quente), ainsi que des pierres de diverses couleurs. Des mosaïques (plutôt que des peintures) décorant

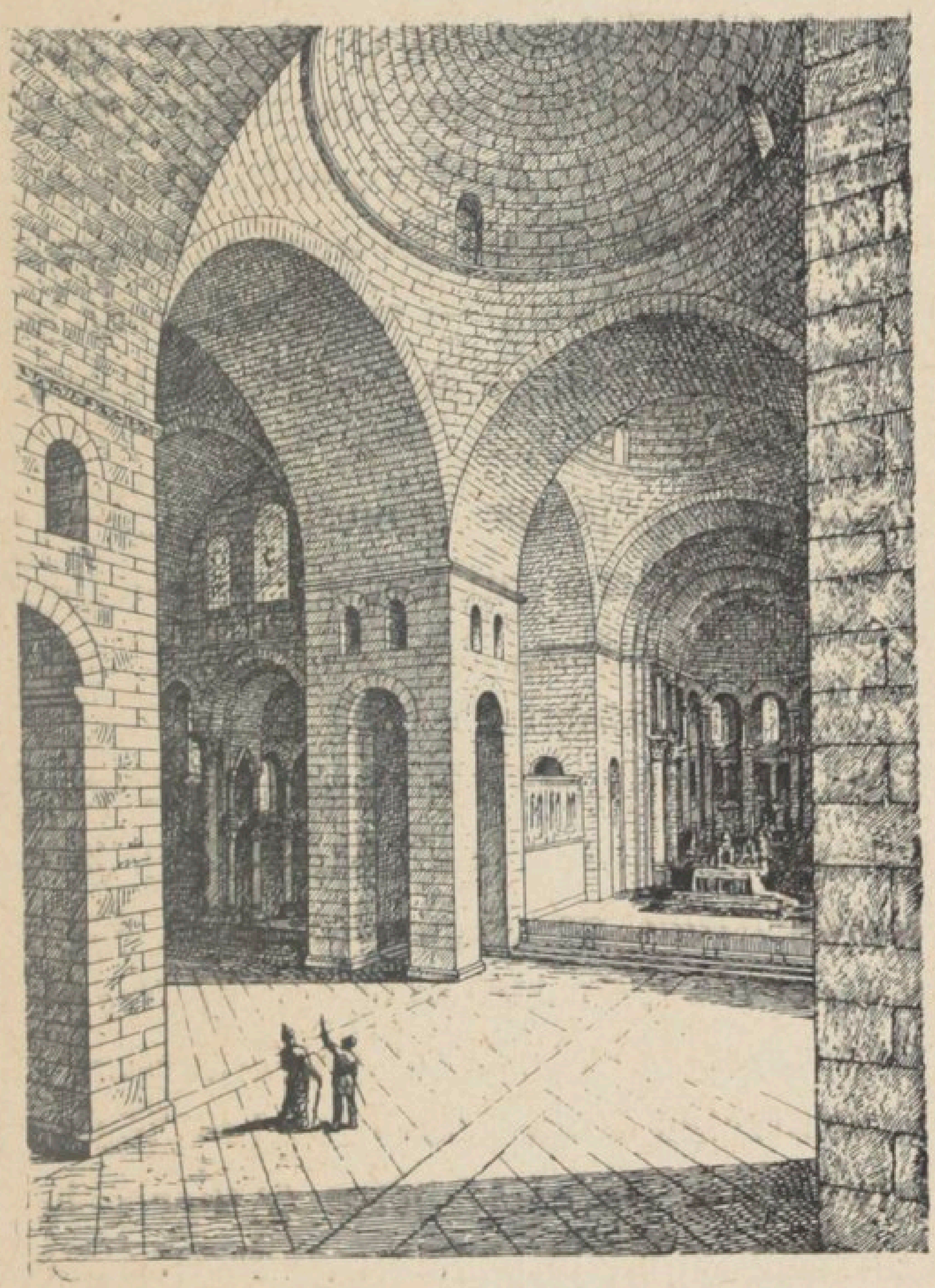


FIG. 1. — *Eglise Saint-Front de Périgueux.*
(vue intérieure.)

verticalement les parois, alors que chez les Romains les mosaïques servaient de pavement.

Référence particulière déterminant une époque antérieure au XIe siècle : des inscriptions en grandes capitales romaines gravées sur la pierre couronnant

le linteau des portes, le tailloir des chapiteaux ou la muraille.

Au résumé, en dehors des exemples encore valides qui suivent, l'hypothèse règne plus ou moins ingénieusement souveraine sur les monuments de ce temps, démarqués de l'art romain avec seulement quelques différences de détail nécessitées par l'adaptation du culte chrétien, — enfin affranchi des ténèbres des Catacombes, — à certains édifices païens comme les *basiliques*.

La basilique païenne (romaine) devint l'église chrétienne d'Occident qui mit au grand jour, après l'ère des persécutions, ses *baptistères* jusqu'alors enfouis dans les Catacombes.

Pour ne parler que des baptistères de France, voici notamment ceux de *Saint-Jean de Poitiers* et de *Saint-Front de Périgueux* (fig. 1). Edifices encore conservés de cette époque : *l'église de Savennières* (Maine-et-Loire) et celle de *Cravant* (près de Chinon); les restes d'une *abbaye de bénédictins* fondée au XIe siècle, à *Saint-Menoux* (Allier); la *Basse-Œuvre* de Beauvais; le *château de Senlis* (Oise), etc.

(Voir aussi la *basilique de Saint-Clément* [fig. 2], à Rome.)

Nous dirons deux mots de la disposition intérieure de la basilique latine, avec l'église romane, et, quant aux cryptes, les anciennes cathédrales en possèdent de très remarquables.

L'architecture romane. — Alors qu'aux époques

antérieures, aucune école réelle d'architecture ne s'était scientifiquement imposée dans le goût, alors que l'on construisait plutôt en bois (le plafond des basiliques, notamment, était toujours en charpente),

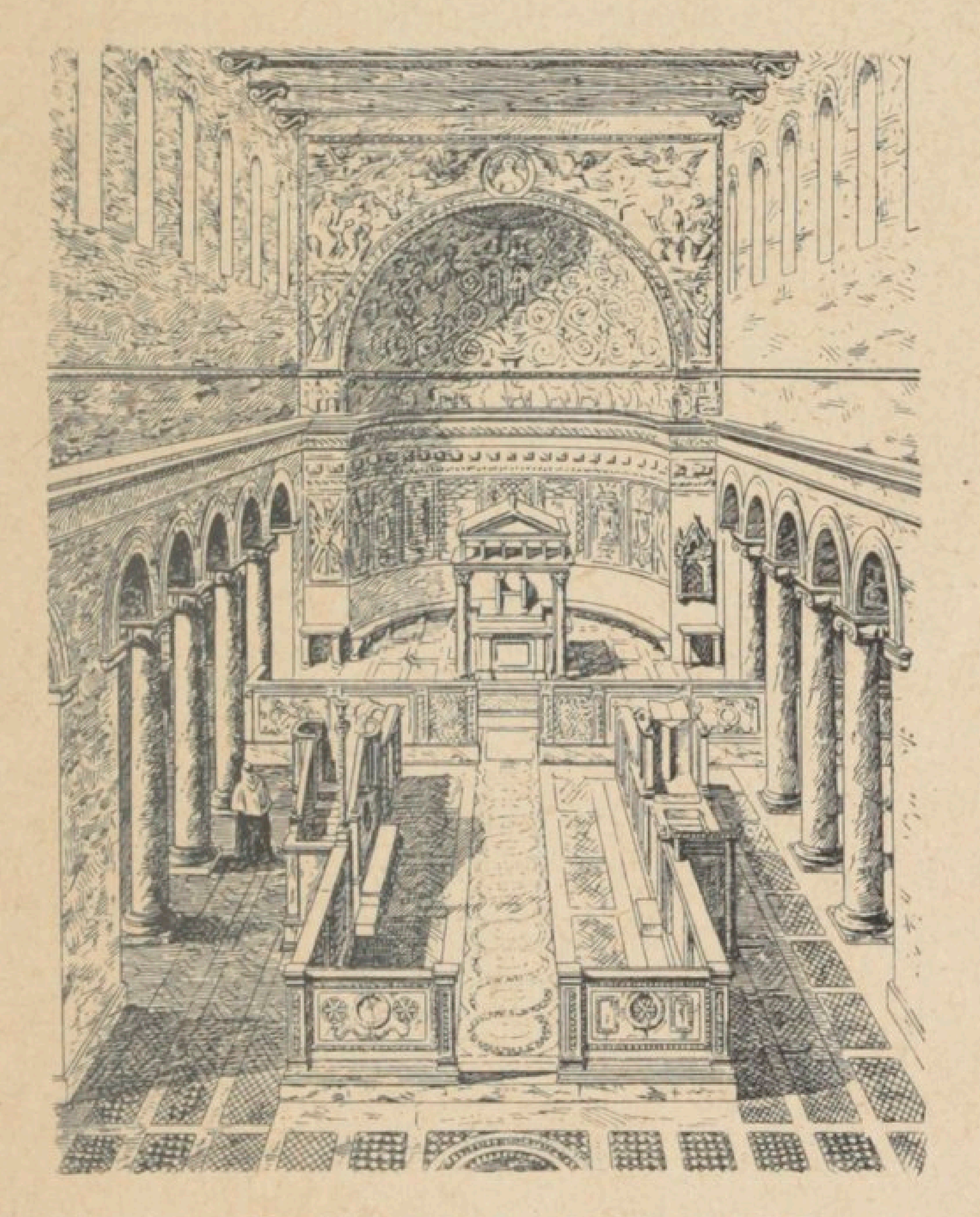


FIG. 2. — *Basilique de Saint-Clément*, à Rome. (vue intérieure.)

au détriment d'une volonté durable et grandiose, le style roman (XIe siècle et première moitié du XIIe) nous apporta les assises solides de la civilisation moderne, en revenant symboliquement et littéralement à l'emploi de la pierre de grand appareil.

A l'inspiration décadente de Rome s'opposait la venue d'un style de plein caractère dont l'exemple multiplié nous apporta enfin l'appoint d'un ensemble typique, d'une tenue architectonique remarquable. Sans être essentiellement personnel (il est d'origine romaine et byzantine), le style roman a cumulé originalement ces emprunts. Il a pu croître dès que le feu et l'eau eurent commis leurs ravages, après l'invasion des Normands, après les guerres dévastatrices qui avaient éclaté sur toutes les frontières. L'organisation de la féodalité et de la commune commence sous ses auspices. Les architectes se substituent aux moines-artistes précédents.

L'église romane, qui résume, constructivement et décorativement, les monuments de l'époque, est massive et trapue, vis-à-vis de la grâce élancée de la cathédrale ogivale et gothique (dont nous parlons plus loin). Il suffira de comparer les gravures 6 et 9 pour fixer définitivement l'aspect si différent de l'une et de l'autre. L'horizontalité romane s'opposant à la verticalité ogivale.

Caractéristiques générales (car l'aspect de l'église romane varie, en quelque sorte, suivant les différentes écoles, sans modifier, néanmoins, sa physionomie d'ensemble) : murs très épais (en brique dans le Midi, en moellons et pierres dans le Nord), nécessitant des contreforts, à l'extérieur. Piliers robustes, gros et courts, lourdement coiffés d'un chapiteau orné (ou non) de motifs géométriques,

gallo-romains, byzantins, ainsi que les tympans, richement revêtus d'allégories religieuses, symbo-

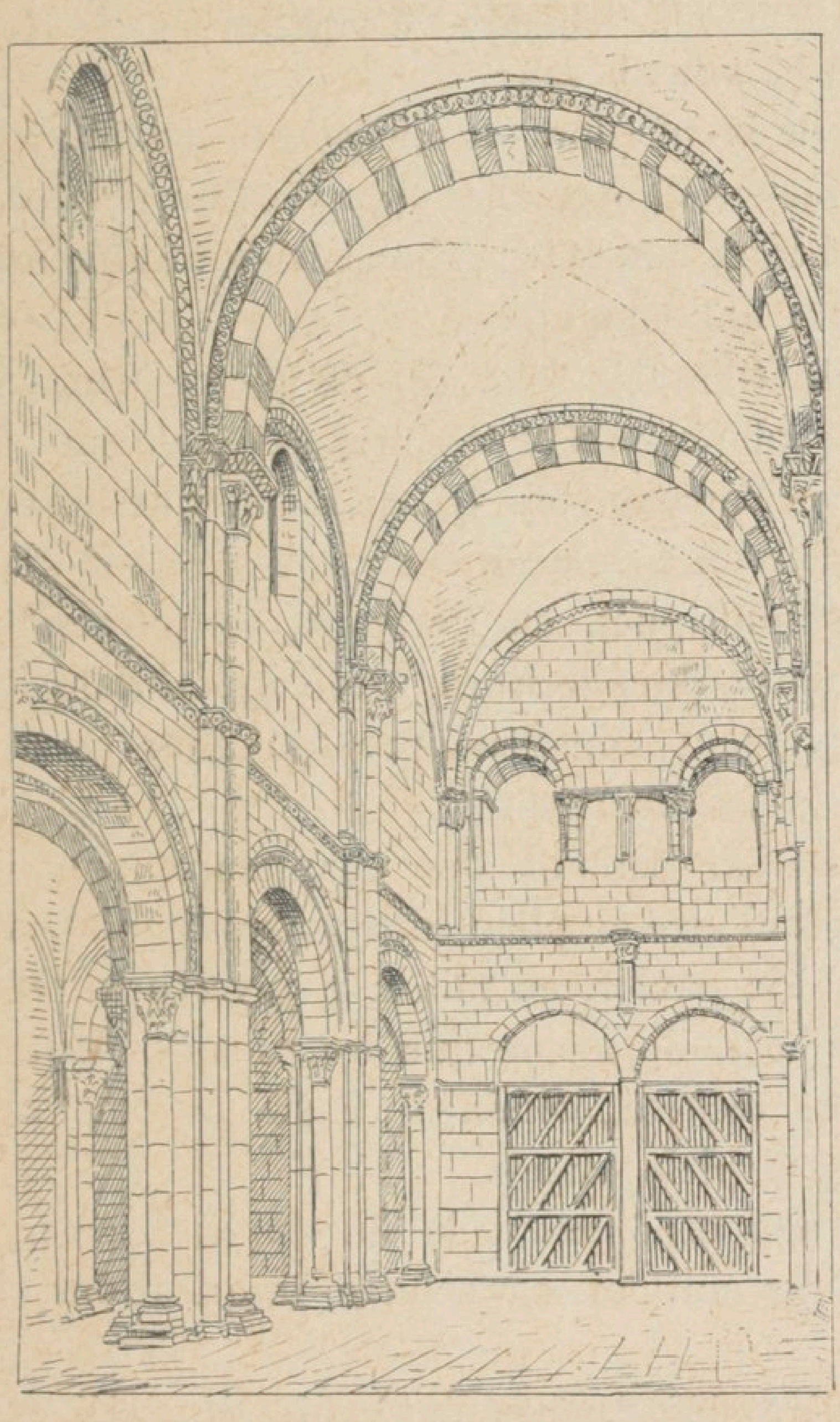


FIG. 3. — *Voûtes d'arêtes* (romane), d'après Viollet-le-Duc.

liques ou fantastiques, sommairement taillées mais profuses, et les voussures, murs, bandeaux, etc. Ces

derniers garnis de billettes, de frettes, de tores coupés ou non, de cordons, de pointes de diamants (ornements souvent disposés en compartiments pour les voûtes et voussures).

Œil-de-bœuf (dont l'architecture ogivale fera une rose gracieuse), corniches appuyées sur des modillons ou corbeaux aux têtes grimaçantes, aux monstres et chimères hallucinants.

Voûte (d'arêtes [fig. 3]) de pierre (succédant à l'ancien plafond de charpente). généralement à plein cintre en berceau [fig. 4]), de même que les arcades.

Clocher en forme de dôme ou de coupole (quelquefois multiplié), en Périgord, en pyramide quadrangulaire, dans le Nord, à toit aplati dans le Midi, primitivement constitué par une tour carrée couronnée d'une charpente.

Le tailloir saillant des chapiteaux supporte la retombée d'arcs en plein cintre. Arcs simples, enlacés, en anse de panier, en mitre, à ouvertures trilobées, quintilobées, de même que les œils-de-bœuf et les fenêtres, tréflées, géminées, mais le plus souvent simples, à plein cintre.

Fût non orné avant la fin du XIe siècle, où se voient des spirales, cannelures, imbrications et chevrons.

Lumière défectueuse par suite du petit nombre d'ouvertures.

Avant de poursuivre, nous inviterons le lecteur à s'imprégner de cette vision d'ensemble : sévère et trapue, sombre et roide. C'est au moindre ornement,

dont on sera préalablement pénétré, que l'on discernera une construction romane (religieuse ou civile); c'est au moindre motif sculptural qu'un porche,

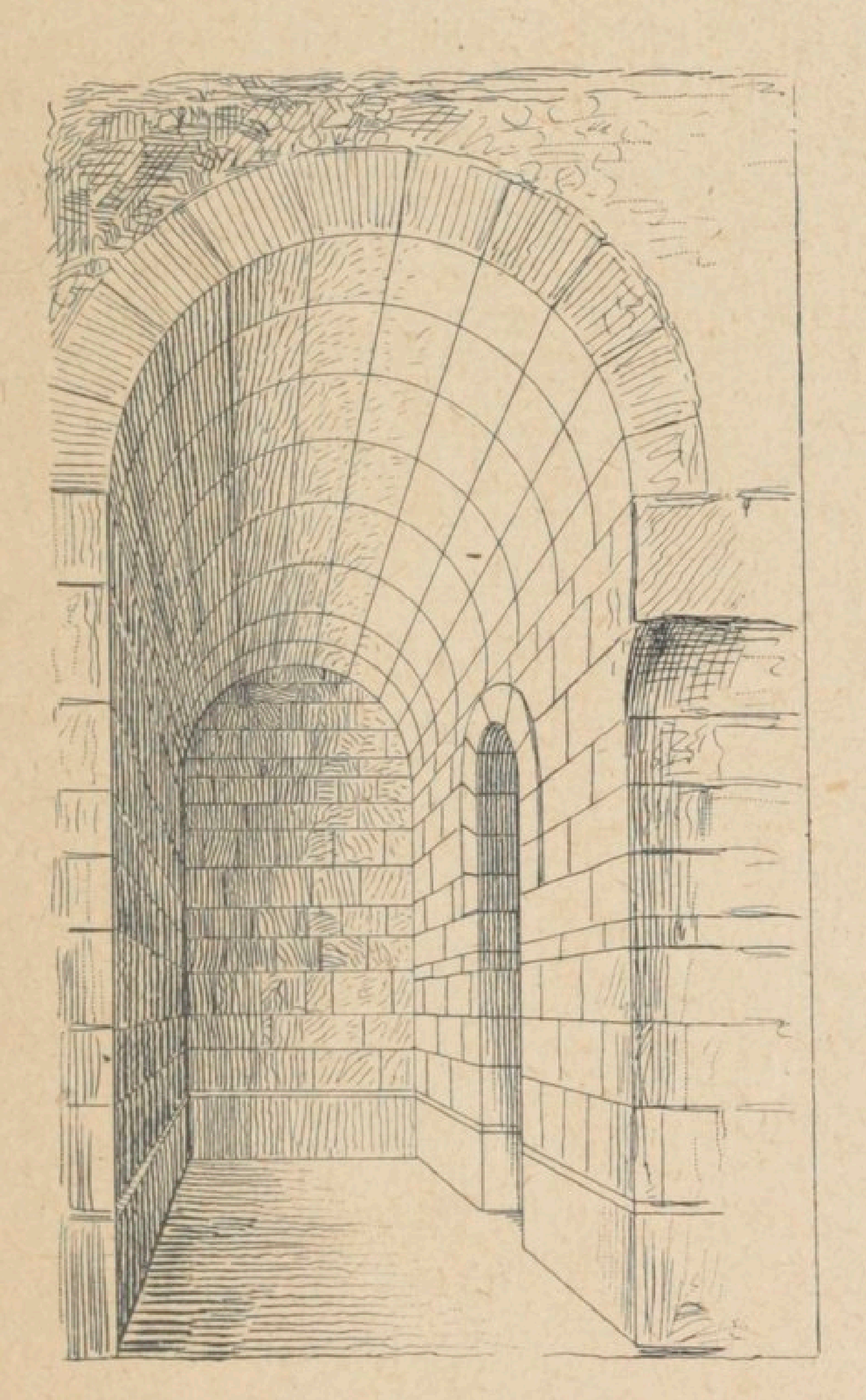


FIG. 4. — *Voûte en berceau* (romane), d'après Viollet-le-Duc.

qu'un portail (fig. 5), qu'un tympan, trahiront leur essence romane. Sculpture touffue et naïve, aux figures maigres, aux proportions lourdes ou, au contraire, très étirées, à l'expression placide sous des

draperies très agrémentées de galons et de pierreries à la manière byzantine ou orientale.

Nous renvoyons ainsi, à nos gravures, pour un effet d'ensemble, et saisissons cette occasion de rappeler que le but de notre travail vise particulièrement, — à travers une étude à dessein sommaire et générale, préparatrice, — les époques les plus proches de notre civilisation et les plus originalement françaises.

Le plan de l'église romane s'éloigne de celui de la basilique latine, conçue, ainsi que nous l'avons dit, d'après la basilique romaine. Toute l'architecture religieuse dérivera de la basilique.

Alors que la basilique païenne, servant à la fois de tribunaux et de bourses de commerce, se trouvait dans un lieu très fréquenté de la foule, la basilique chrétienne s'isola. Aussi bien, elle plaça le prêtre dans l'hémicycle ou *presbytérium*, c'est-à-dire l'enfoncement semi-circulaire situé à l'extrémité de la galerie centrale (deux rangs parallèles de colonnes divisaient l'édifice en trois parties inégales, — formant galeries, — dans le sens de la longueur), plus large et plus élevée où siégeaient auparavant les juges. Les chantres s'installèrent dans la partie des trois galeries la plus rapprochée de l'hémicycle, l'autel se trouvant au fond de la grande galerie et l'*ambon* ou chaire, en avant de l'autel. Le reste de l'espace était abandonné aux fidèles.

L'église romane innova la forme d'une croix, grâce à l'élargissement du vaisseau situé entre l'abside et les nefs, au moyen des *transepts*. Autre création : le

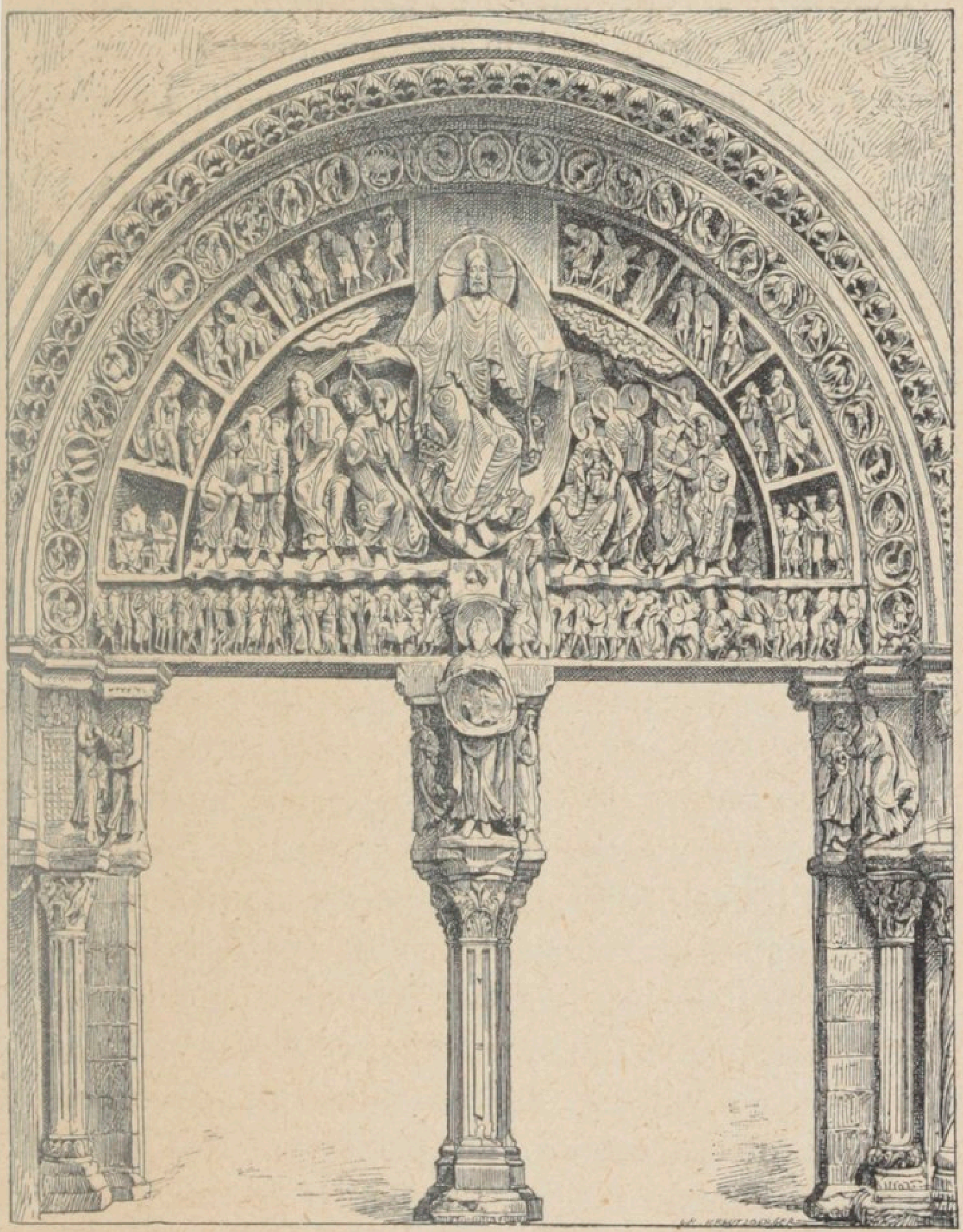


FIG. 5. — *Portail de Vézelay* (XIIe siècle).

déambulatoire et l'extension du chœur. Des chapelles viennent se grouper autour du sanctuaire, sous lequel se trouve la crypte où l'on mettait autrefois le corps des saints pour les préserver de l'incendie. Lorsque ces chapelles s'accotent à l'*abside* (extrémité de l'église opposée à la façade), elles sont dites *absidales*. Un cloître s'étend sur les côtés de l'église désormais orientée (le chœur tourné vers l'est).

On y compte le plus souvent trois nefs, dont celle du centre particulièrement élevée. Les bas-côtés ou *collatéraux*, de la nef, s'avantagent fréquemment de galeries *(triforium)* au premier étage, et le *narthex* représente le porche ou vestibule.

Ces éléments ajoutés à la consultation de nos gravures, suffisent pour donner une impression de l'architecture religieuse en question. Nous ajouterons que l'art romano-byzantin, à coupoles, dans le genre de *Sainte-Sophie de Constantinople*, est notamment représenté en France par *Saint-Front de Périgueux* (fig. 1); les cathédrales d'*Angoulême*, de *Cahors*, etc.

Le chapiteau romano-byzantin (parfois double) trahit son influence orientale intronisée en Occident par Charlemagne. Des ornements lourds l'encombrent. Ce sont des galons, des enroulements de rubans enrichis de cabochons, de pierreries. Des motifs abstraits comme l'hélice, l'étoile, les tresses, l'as de pique, etc. s'ajoutent à la précédente énumération, avec le souvenir de l'or donné pour fond à toute une ornementation où des oiseaux, des personnages, jouent étroitement à travers des palmettes et des

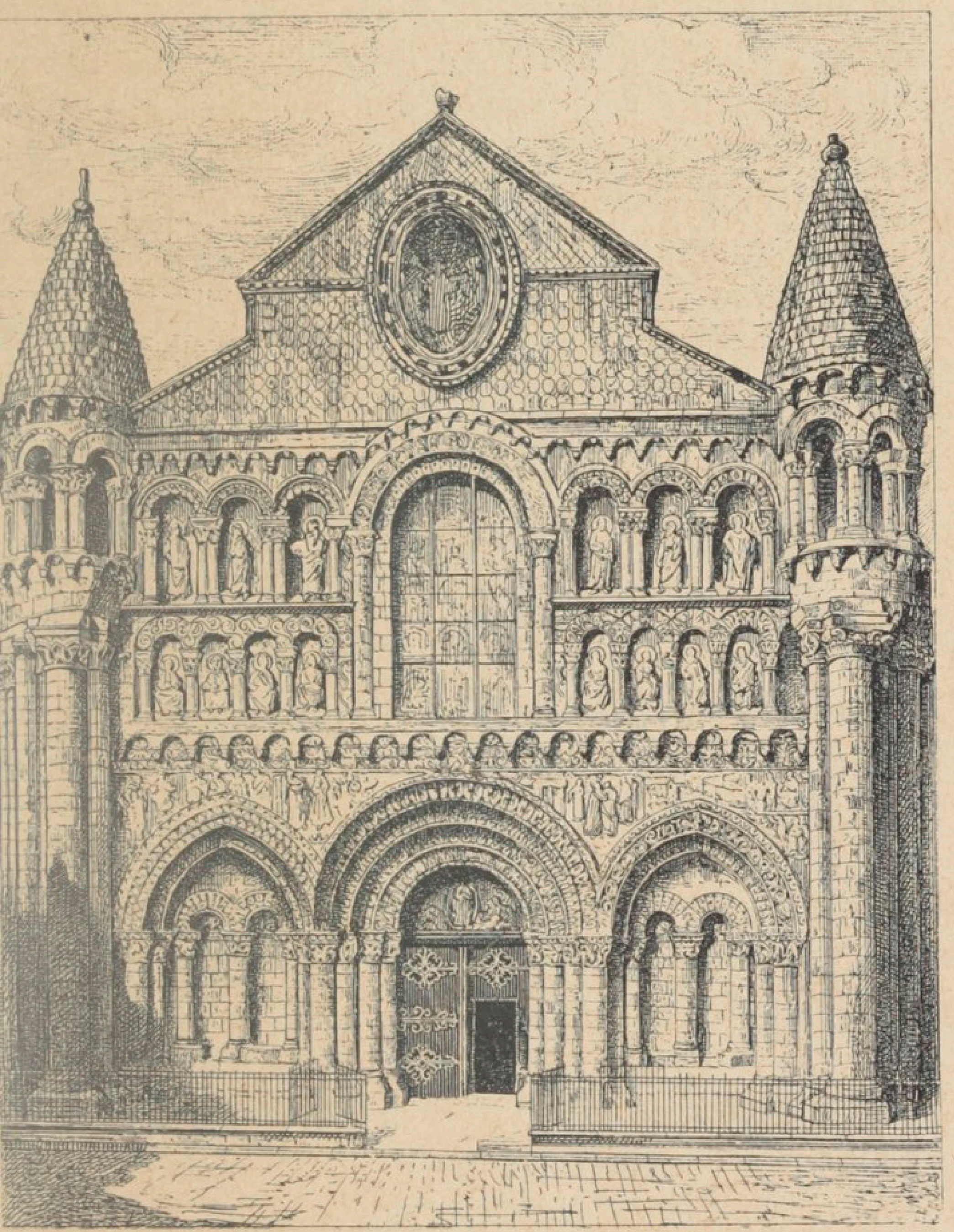


FIG. 6. — *Notre-Dame-La-Grande*, à Poitiers (XIIe siècle).

rinceaux, parmi les réseaux les plus singulièrement compliqués.

L'art romano-byzantin conserve le souvenir soit effectivement, soit dans l'esprit de sa sculpture (tympans, etc.), de la somptueuse mosaïque byzantine. Il en garde l'hiératisme, la tradition hors nature ordonnée par la religion, au bénéfice d'un style de gestes et d'attitudes. Au reste, l'art roman, tout entier, se maintient, plus ou moins, dans cette note de sèche naïveté que nous avons précédemment indiquée.

Autres exemples en France : les églises *Saint-Germain-des-Prés*, à Paris, de *Vignory* (Haute-Marne), de *Saint-Yriex* (Haute-Vienne), de *Saint-Rémi* de Reims (Marne), de *Thouars* (Deux-Sèvres), de *Notre-Dame-La-Grande de Poitiers* (Vienne) (fig. 6), de *Moissac* (Tarn-et-Garonne), du *Puy-en-Velay* (Haute-Loire) (fig. 7), de *Paray-le-Monial* (Saône-et-Loire), de *Saint-Gilles* (Gard), de *Mérinville* (Aude), d'*Issoire* (Puy-de-Dôme) (fig. 8), etc.

Pour ce qui concerne l'architecture civile romane, il va sans dire qu'elle partage avec l'église les pareils signes décoratifs. Plus de briques disposées par bandeaux (comme sous Charlemagne). Elles sont construites en bois, moellons ou pierres de taille. Leurs fenêtres sont cintrées ou carrées, ou bien divisées par des colonnettes. Leurs portes sont couronnées par un cintre également. Quelques maisons sont crénelées; un pignon, aigu et élevé, donnant sur la rue. Les escaliers font saillie à l'extérieur.

Depuis le XIe siècle (qui nous occupe), les palais des rois et des seigneurs ont été convertis en forteresses. Le donjon, une tour ronde ou carrée, de bois

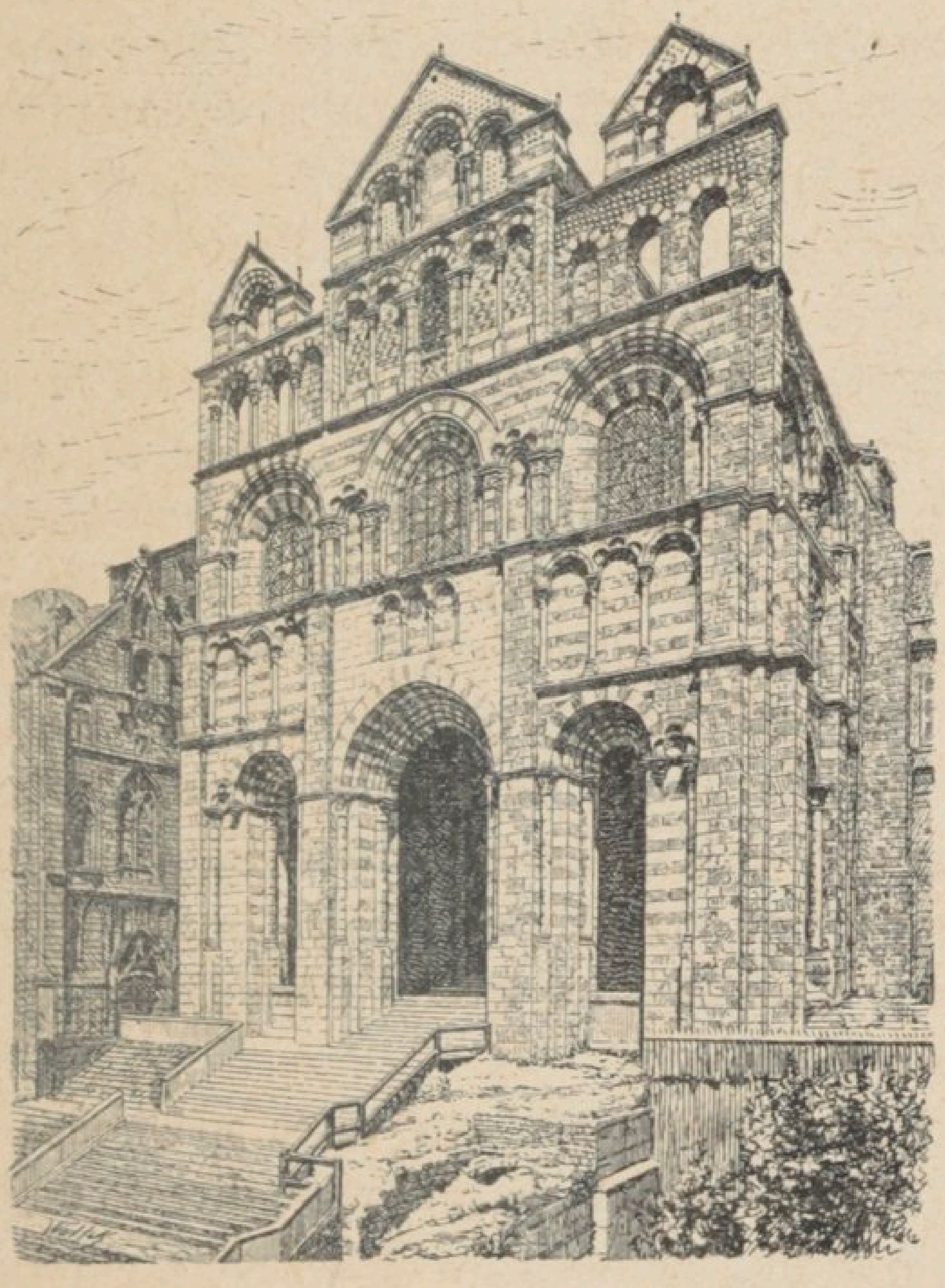


FIG. 7. — *Eglise de Puy-en-Velay.*

ou de pierre percée de meurtrières, construit sur une « motte » ou éminence de terrain, servait d'habitation au chef du château. Il apparaissait au centre d'une ou de plusieurs enceintes en terre, en bois ou en maçonnerie. Ses fenêtres étaient rectangulaires

ou à plein cintre. Parfois aussi, les donjons ne figuraient point à l'écart, des tours d'enceinte en tenaient lieu.

Des *échauguettes*, des *poivrières* (sortes de guérites munies d'ouvertures) hérissent ses angles supérieurs; des *mâchicoulis* (formant consoles) égaient, avec des échancrures ou créneaux, le faîte de ses murs; un pont-levis s'actionne entre ses deux tours d'entrée, des *hourds* percent son sol.

Appartiennent aux XIe et XIIe siècles la : *Grosse-Tour de Provins*, les châteaux de Loches (Indre-et-Loire), de *Falaise* (Calvados), de *Château-Gaillard*, près des Andelys (Eure), de *Domfront* (Orne), etc.

Il est à retenir, d'autre part, le caractère éminemment monastique de l'art roman. Les cloîtres de *Clairvaux*, de *Cluny*, de *Valmagnes*, de *Moissac*, de *Le Puy-en-Velay*, etc. représentent, constructivement et moralement, ces magnifiques bâtiments claustraux où les arts comme les lettres s'étaient réfugiés aux époques troublées.

Nous abandonnerons, aux rares spécimens ruinés qui nous en restent, la consultation directe du lecteur quant à la physionomie de la maison civile romane, en le laissant rêver sur ses dispositions intérieures. On verra plus loin, avec le XIVe siècle, l'énumération de quelques villes françaises où les XIIe et XIIIe siècles offrent encore des vestiges propres à nous édifier comparativement.

Nos présomptions néanmoins, prendront davantage corps avec l'habitation des XIVe et XVe siècles

nalgré que nous ne quittions pas le domaine des estaurations qui ne sont souvent que conjectures

FIG. 8. — *Eglise de Saint-Paul*, à Issoire.
(vue de l'abside.)

d'architectes plus ou moins savamment réalisées Le vandalisme des propriétaires successifs, au surplus, risquant de dérouter notre meilleur entendement.

L'ARCHITECTURE ROMANO-OGIVALE OU DE TRANSITION OGIVALE OU GOTHIQUE

Sans insister sur une manifestation transitoire entre les époques romane et ogivale, manifestation logique et nécessaire pour expliquer l'évolution d'un système constructif, nous arrêterons, dès le début, les caractères distinctifs et opposés des deux architectures.

Au lecteur de suivre, d'un monument sur l'autre, cette évolution représentée par des hésitations et des cumuls d'ornements, par la naissance timide de l'ogive. La lumière commençant à pénétrer dans l'édifice, des colonnes trapues et élancées marquant une indication de légèreté, l'aurore de la grâce, avec un reste de massiveté. Les clochers commençant à s'élancer sur des voûtes plus élevées, des amorces de dentelle, des jets de pierre ajourée s'annonçant.

Ces balbutiements, ce chevauchement, distinguent l'art romano-ogival (seconde moitié du XIIIe siècle) de l'art ogival proprement dit.

Exemple de style romano-ogival : le portail du transept septentrional de *Notre-Dame de Chartres* avec ses rosaces, ses statues et le clocher vieux qui fait pendant à l'autre, du XVe siècle; *Notre-Dame de Rouen*, *Notre-Dame de Laon*, les *cathédrales d'Auxerre* et de *Nevers*, *Saint-Maurice de Tours* (pour le transept et la nef demeurés romans), etc.

CHAPITRE III

Les trois périodes de l'Art ogival ou gothique. — Leurs caractéristiques respectives dans l'Architecture religieuse et civile.

L'art ogival ou gothique s'énonce en trois périodes distinctes :

Ogival primaire ou **en lancette** (XIIIe siècle). Exemples : les cathédrales de *Paris* (fig. 9), de *Noyon*, de *Laon*, de *Soissons*, de *Reims*, de *Chartres*, de *Sens*, d'*Auxerre*, d'*Amiens*, la *Sainte-Chapelle* de Paris (fig. 45), etc.

Ogival secondaire ou **rayonnant** (XIVe siècle). Exemples : les cathédrales de *Beauvais*, de *Clermont-Ferrand*, de *Saint-Ouen*, à Rouen, de *Saint-Urbain*, à Troyes, etc.

Ogival tertiaire, fleuri ou **flamboyant** (XVe siècle et début du XVIe). Exemples : les églises *Saint-Gervais*, *Saint-Séverin*, à Paris, *Saint-Jean*, à Dijon, de *Brou*

(Ain), *Saint-Nicaise*, *Saint-Maclou*, *Saint-Vivien*, Rouen, etc.

Il va sans dire qu'une époque romane primair subit les apports de l'art chrétien précédent, voic pourquoi nous n'en parlâmes point, et nous ne nou attarderons pas davantage à une époque ogivale d transition (comme l'*église-Saint-Germain-des-Prés*, d Paris) où logiquement l'arc en plein-cintre apparaî en compagnie de l'arc brisé naissant.

Enregistrer la persistance de l'ogive à *Saint-Eus lache* de Paris, encore, construite sous la Renaissanc (fig. 12), et constater que l'emploi de l'ogive remont à la plus haute antiquité (aux plus anciens monu ments de l'Inde, de la Perse, de la Grèce) risquerai aussi de confondre l'entendement élémentaire, e nous estimons qu'il faut bannir de toute étude som maire certaines évidences et surtout l'exception.

Conseillons, enfin, la prudence quant à la déter mination d'une époque ogivale unique sur un mêm monument. Les lenteurs de la construction, se ajoutés successifs, entraînent fatalement, — et sou vent, — les deux ou trois manières à la fois. D'o une pureté rare et d'ailleurs inutile à relever, tan ces variations sont harmonieuses sur un thèm analogue.

Physionomie générale de l'art ogival. — Nous avon vu l'église romane massive et sombre, voici main tenant l'église ogivale, svelte et lumineuse. La voic développant sa nef et son sanctuaire, allongeant so

chœur et projetant ses voûtes à une hauteur audacieuse.

Pour réaliser cette splendeur élancée, toutes ces formes essentiellement ténues et effilées, l'archi-

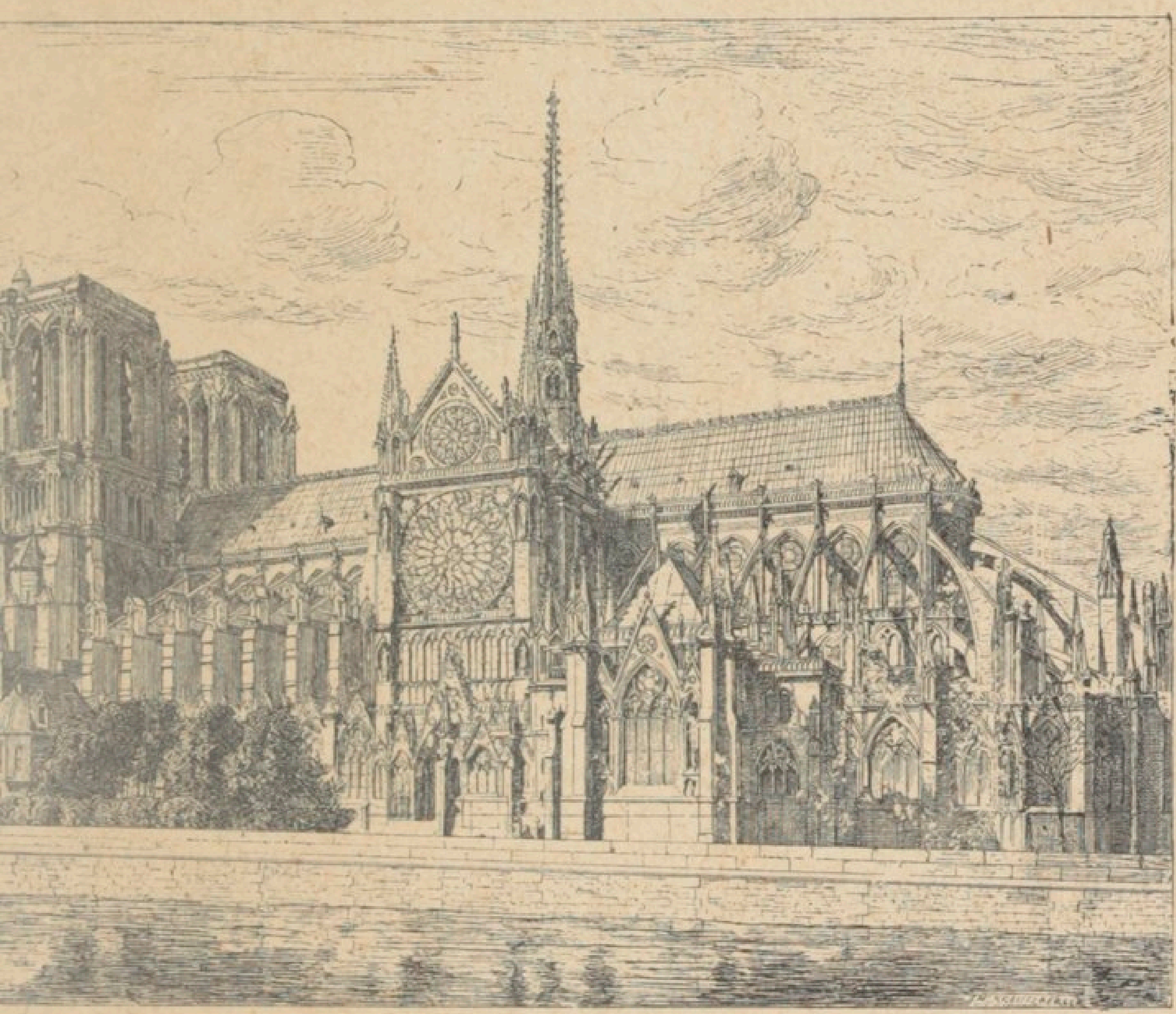


Fig. 9. — *Notre-Dame de Paris* (vue latérale).

tecture ogivale rejeta à l'extérieur la masse des constructions que l'architecture romane avait soigneusement préservées, au dedans, des injures du temps. Ce fut l'éclosion des gracieux arcs-boutants, des piliers longs et élancés, leur groupement multiplié. Ce fut l'avènement des hautes fenêtres rappro-

chées, des arcs pointus avec mille et une radiations, la multiplication des voûtes d'arêtes bordées de nervures, la fin des larges moulures et des fortes saillies. La sculpture, enfin, empruntant à la flore du pays, au lieu de poursuivre le précédent exemple d'une nature stérilisée, acheva de bouleverser l'aspect roman.

C'en est fini des feuilles d'acanthe, des rinceaux et autres ornements à la grecque et à la romaine. Voici pousser dans la pierre, non plus une végétation exotique, mais du lierre, de la vigne, du muflier, des roses, des renoncules, jusqu'aux moindres fleurs des champs.

Puis, cette tendance à la broderie, à la dentelle dans l'éloquence architecture et ornementale, s'accentuant à la deuxième période ogivale, ce fut, à la troisième, le débordement des pinacles et des aiguilles la fusée des flèches, la féerie des arcatures ajourées

Mais n'anticipons pas et procédons par ordre de richesse, en envisageant séparément les étapes de l'expression ogivale (ou gothique) que la diversité décorative de l'ogive différencie.

La première manifestation ogivale est dite « en lancette » parce que les fenêtres qu'elle adopta très étroites et très allongées, sont surmontées d'une ogive aiguë qui les fait ressembler à un fer de lance

Au surplus, aux voûtes (fig. 10), aux arcades, sur le plein des murs et sur toutes surfaces, l'arc aigu règne; les arcs se parant de *lobes* et de *contre-lobes*

les *tores* s'accumulant sur les moulures, sur les *archivoltes*, de même que les colonnettes, souvent à bagues,

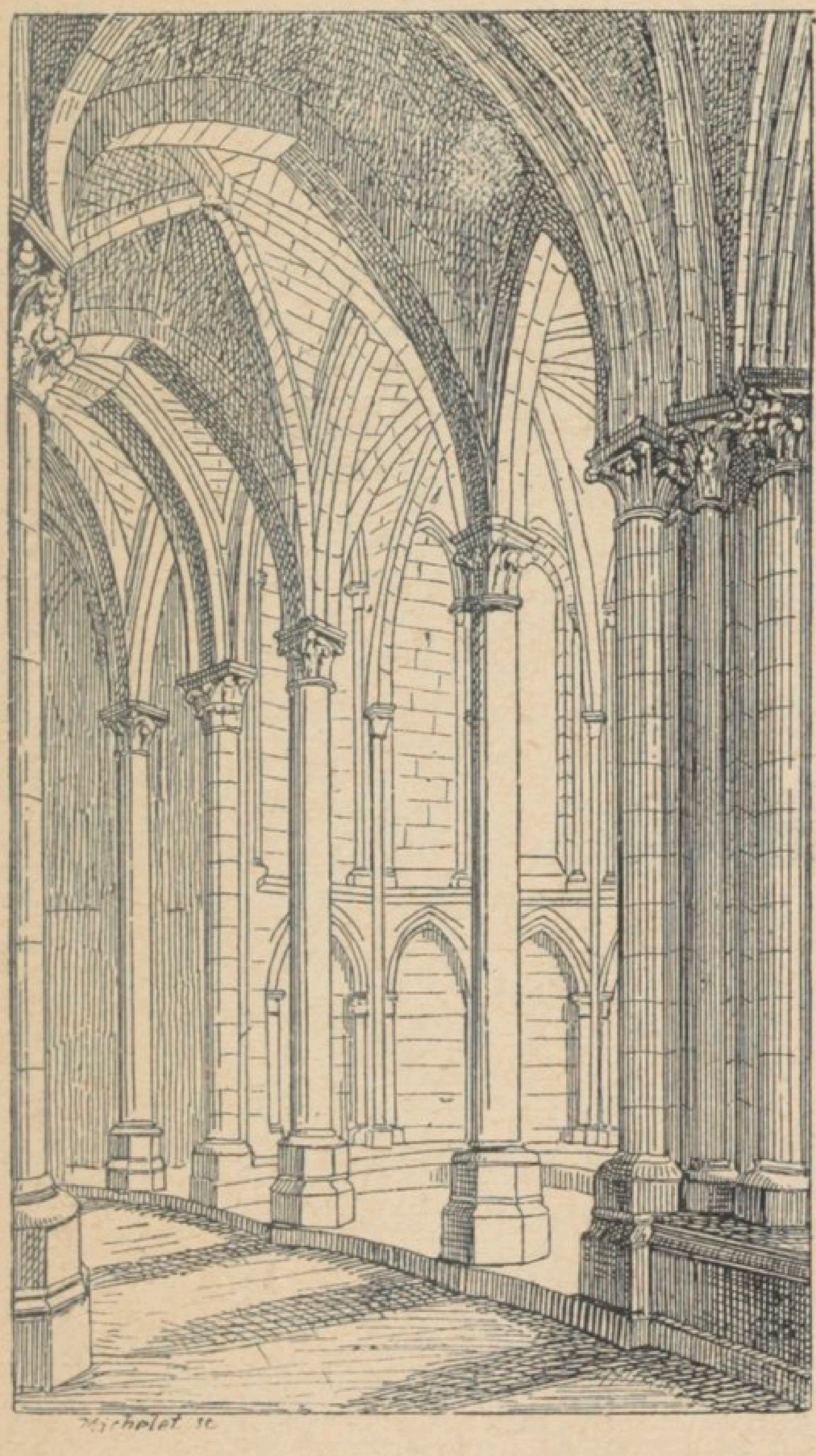


FIG. 10. — *Voûte gothique.*

sous la retombée élégante des voûtes que des tailloirs le plus souvent octogones, séparent.

Autour du chapiteau largement épanoui (le souvenir de l'ordre corinthien l'obsédait au XIIe siècle), sont disposées sur un ou deux rangs, des feuilles en volute, très caractéristiques, dites *crosses* ou *crochets* dont les *rampants* aussi se parent.

Des dais couronnent les niches où s'abritent des statues, des balustres autrefois massifs, s'ajourent, tandis que les balustrades s'allègent d'une succession de colonnettes. La *gargouille* (qui date du XIIe siècle) déverse les eaux célestes par la gueule monstrueuse de quelque animal grotesque.

Une *rose* à contre-lobes, à rayons, sourit au-dessus des ogives géminées des fenêtres (l'ensemble formant la lancette dont nous avons parlé plus haut). Et, naturellement, la complication de ces roses s'accentuant au fur et à mesure de l'épanouissement et de la fantaisie de l'ogive, on peut en inférer que la complication témoigne de leur ancienneté.

Cette observation, d'ailleurs, s'étend aux parties essentielles de la construction qui nous occupe, durant sa triple expression. Ainsi les voûtes en arc d'ogive du XIIIe siècle furent-elles de plus en plus ornées dans la suite, de même que les arcs-boutants et les contreforts sur lesquels commencent maintenant à croître des clochetons, des édicules ajourés.

La valeur de la sculpture primaire, vis-à-vis de la copie naturelle, n'est pas moins accentuée depuis le XIIIe siècle, rompant avec la tradition byzantine pour s'inspirer de la vie, des expressions intimes et du mouvement vrai, mais encore maladroitement.

Pour rejoindre la magnificence orientale, suivant le goût et les matériaux décoratifs occidentaux, l'église chrétienne eut recours à la peinture et à la dorure, qui, des voûtes et parois gagnèrent les statues et les bas-reliefs, parfois même s'étendirent à la façade, répondant au chant joyeux des vitraux.

Notre investigation, néanmoins, ne risquant guère d'être éclairée par ce renseignement, nous citerons seulement les traces de couleurs dont les *cathédrales de Chartres*, *de Reims*, entre autres, s'avantagent. Quant aux peintures et dorures de la *Sainte-Chapelle de Paris*, abandonnons-les à la responsabilité de leur restauration.

S'il ne s'agit point de progrès (puisque au contraire l'exagération de l'émerveillement ogival conduira ce style à sa décadence), en revanche, le désir objectif de s'acheminer vers la pure dentelle, de surenchérir sur l'élégance d'un modèle jusqu'à terminer en magnificence vaporeuse, permet au discernement de s'appuyer pratiquement sur une progression de virtuosité (dépassant les bornes de l'architecture) d'ornementation magistrale.

On a plus de chances, évidemment, de reconnaître un art ogival primaire aux vestiges romans qui lui tiennent encore compagnie.

Nous nous rencontrons enfin, pour la description du plan de l'église ogivale, avec les dispositions de celle du XIe siècle, malgré cependant, que le souvenir de la croix latine s'estompe en raison de l'allongement du chœur aux dépens de la nef. Aussi bien

la disposition du clocher en façade change de celle du roman, qui apparaît parfois au croisement du transept. Au surplus, point de *narthex* ni de *tribune*.

Caractéristiques de l'architecture civile dans les constructions ogivales primaires. — Tout d'abord cette analogie persévérante (durant tout le moyen âge) avec les édifices romains, qu'il s'agisse de forteresses, d'enceintes murales, de portes, de tours, etc., jusqu'à la conception même des villes.

Les précédentes dispositions architecturales du XIIe siècle augmentent en variété comme en délicatesse, et la forme de l'ogive, et le miracle de légèreté qui commence à l'accompagner, rationnellement se reflète de la cathédrale à l'édifice civil. Arc des fenêtres « en lancette », voûtes renforcées de nervures, arcades simples ou géminées, colonnes plus élancées, en faisceau de colonnettes, etc. Toutefois, l'architecture civile, exemple le château de *Coucy* (Aisne), dont Viollet-le-Duc a dit qu'il « n'était pas une enceinte flanquée enveloppant des bâtiments disposés au hasard, ainsi que les châteaux des XIe et XIIe siècles », toutefois, l'architecture civile du XIIIe siècle conserve à l'extérieur une gravité d'ornementation supérieure à celle de la cathédrale en sa manifestation ogivale primaire. (Voir les plus anciens bâtiments de la *Conciergerie*, à Paris.)

D'ailleurs, à toutes époques, c'est à l'édifice religieux que seront réservés les trésors d'audace architecturale et décorative. La maison de Dieu cristallis

dans la splendeur tous les élans de la pensée et de la foi chrétiennes.

Bref, la France féodale, constituée au XIIIe siècle, s'exprime plutôt militairement, et ce n'est que plus tard que s'assurera la vie municipale; le beffroi strictement guerrier cumulant alors une destination non moins importante et plus amène (lieu de convocation des échevins et des bourgeois).

Il n'empêche que dans le soin apporté à la construction, que dans l'esprit décoratif plus affranchi, plus vivant (trèfles, fleurons, crochets, etc., empruntés à la cathédrale), la fantaisie d'un ensemble davantage raffiné confine à moins de raideur.

Un exemple admirable d'architecture à la fois militaire et monastique nous demeure dans la Manche, en la « *Merveille* » du *Mont-Saint-Michel* (1203-1264), enceinte fortifiée ceinturant toute une ville, comme à Provins, Carcassonne, Aigues-Mortes. Citons encore l'église-forteresse d'*Albi* (Tarn), construite en briques, ainsi que les églises de Toulouse, malgré que généralement l'emploi des pierres de moyen appareil et le moellon domine dans la technique de l'édifice religieux et civil.

Ne point oublier de consulter le caractère plus ou moins ouvragé des *roses*, dont la complication s'exagère de période en période. Partir du même principe pour la sculpture et la somptuosité décorative générale.

La seconde manifestation ogivale est dite « rayonnante », à cause des fenêtres qu'elle adopta, très

larges et couronnées, à leur partie supérieure, par des rosaces ou des quatre-feuilles. Il semble que cette période ogivale gagne en élégance et en subtilité, mais en atteignant à la maigreur.

L'ensemble architectural, décorativement, demeure fidèle aux innovations précédentes, mais les colonnes sont plus grêles, leurs socles davantage multipliés, les tailloirs moins saillants, en retrait sur la corbeille cylindrique, que, sur deux rangs, des feuilles non plus ramassées en crochets mais épanouies, rejoignent, infléchies en dedans. Le chêne, le fraisier, le figuier, la vigne, notamment, composent ces chapiteaux avec une vérité naturelle frappante.

Sur les rampants des frontons, des pinacles et pignons, courent en plus grand nombre, les *crosses*, tandis que les corniches se parent de rinceaux de feuillages, et les corniches de guirlandes. Les divisions des *meneaux* de la fenêtre, ainsi que ses compartiments accrus, accusent sa richesse. Quant à la *rose*, ses ogives géminées ponctuées d'un trèfle, ses rayons à plusieurs rangs concentriques, chantent son ingéniosité d'aspect inédit.

D'une manière générale, l'architecture profite de toutes les occasions d'élancement (arcs-boutants et contreforts). Pour alléger, elle atteint à quelque sécheresse, mais, en somme, cette seconde période ogivale demeure magnifique, constructivement et esthétiquement.

Caractéristiques de l'architecture civile dans les constructions ogivales secondaires. — Les riches particuliers

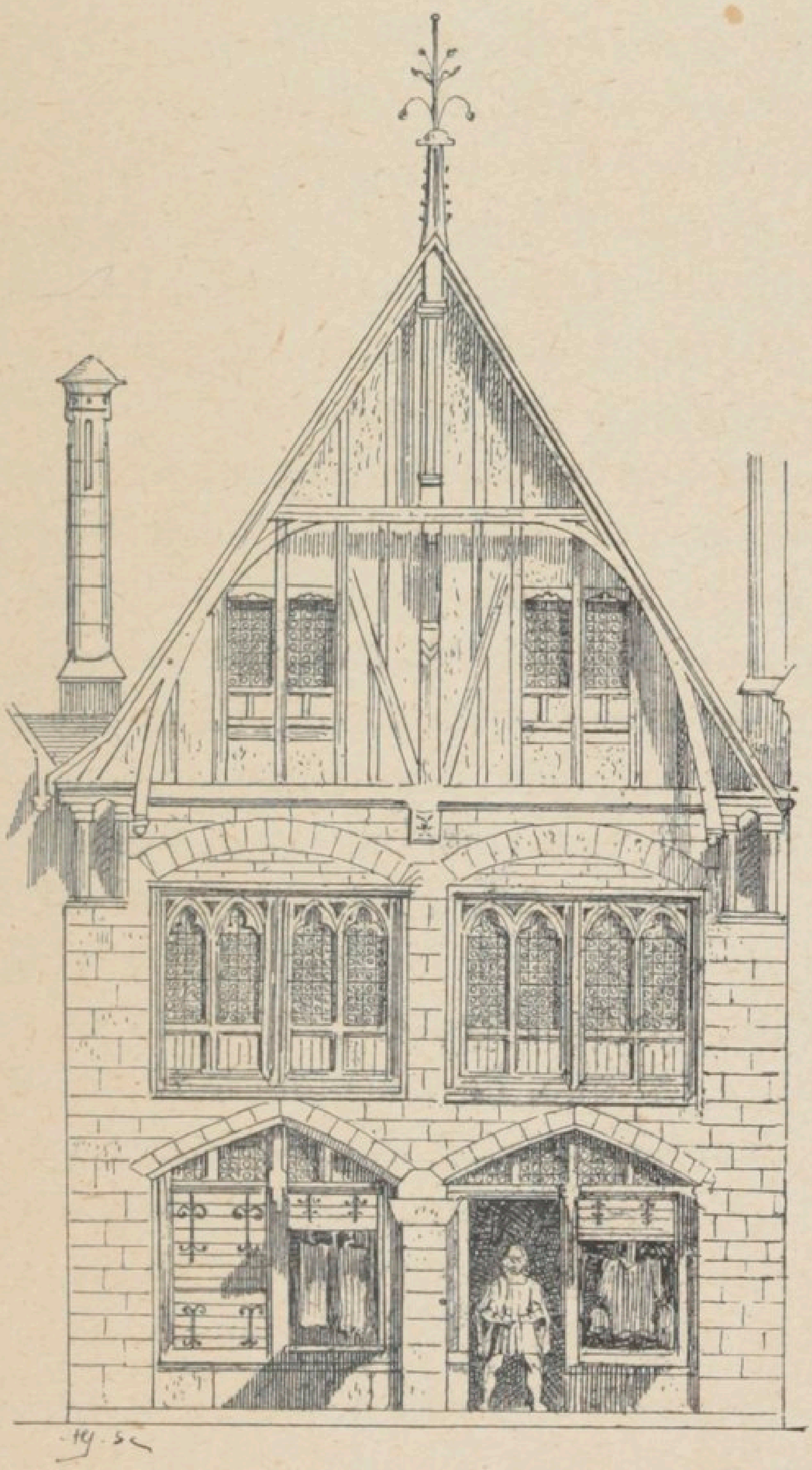


FIG. 11 — *Maison du* XIVe *siècle.*

habitent des maisons de pierre et les seigneurs s'abritent derrière leurs donjons. Naturellement les motifs décoratifs, la disposition de fenêtres, etc., sont semblables à ceux de l'église. A l'intérieur de la maison, quelque confort dans le plan se dessine. Progressivement la société s'installe, et nous avons vu qu'à partir du XIIe siècle l'architecture se forme. Pour l'intérêt de notre étude, les témoignages d'architecture apparaissent plus nombreux.

Le pignon des maisons en bois, souvent à soubassement en pierre, du XIVe siècle (et du XVe), donne sur la rue. Ces maisons (fig. 11) prennent le jour par des fenêtres parfois ogivales et souvent à meneaux. Leurs portes et croisées s'ouvrent soit sur un arc très surbaissé ou en accolade. Les étages se superposent en *encorbellement*, sous un toit aigu formant saillie. L'ossature de la charpente constitue en principe la décoration de la maison, les intervalles entre les bois peints, croisés, disposés en diagonale, etc., étant composés de brique, de maçonnerie, de carreaux de faïence, d'ardoise. Cette dernière recouvrant aussi, souvent, la charpente, pour la préserver. Cette charpente que toutes sortes de décors sculptés, avec une fantaisie étonnante, égaient à son extrémité, à sa base, à l'entour des fenêtres, à l'ombre de l'avancée du toit, que des consoles à grotesques récréent sous la pesée des poutres maîtresses, comme pour les reposer.

Au fur et à mesure, les enseignes grinceront plus nombreuses au fronton de ces maisons dont le seuil

s'avantage d'inscriptions, de sentences et de devises gravées dans le bois ou la pierre; dont l'angle volontiers se creuse d'une niche où quelque vierge, à moins qu'il ne s'agisse du patron du lieu, s'offre à la vue respectueuse des passants.

La profession de l'habitant s'indique parfois aussi par un emblème corporatif au fronton de sa porte, et, de ses fenêtres, enfin, perce une lumière parcimonieuse à travers des petits carreaux enchâssés dans des lames de plomb. Les marchands logent au rez-de-chaussée.

En nous résumant, nous nous compléterons. Point de pignons sur rue au XIIe siècle, de larges fenêtres, un toit saillant, et, ce sont les ruelles d'isolement (dans la seconde moitié du XIIIe siècle on commence à fermer les maisons) qui obligeront les architectes à élever des murs, principalement sur les ruelles, et des pignons sur la rue (au XIVe siècle). On voit notamment en Bourgogne des maisons du XIIe et du XIIIe siècle, ainsi séparées par des ruelles étroites, avec des murs latéraux indépendants. Au milieu du XIIIe siècle, les maisons, à plusieurs étages, sont mitoyennes et leur façade est en pierre, tandis qu'au XIIe siècle, les maisons sont simplement enduites (l'enduit souvent décoré de dessins tracés à la pointe), le pan de bois de leur premier étage reposant sur de robustes solives peintes de couleurs tranchantes.

La disposition en *encorbellement*, dont nous avons parlé, permet un évasement de la construction. Elle

constitue une avancée, une surface plus étendue, à partir du premier étage qui déborde sur le rez-de-chaussée. Des potences ornées et sculptées supportent cet encorbellement.

Physionomie de la boutique : on y accède directement par la rue. Son ouverture donne sous une arcade plus ou moins surbaissée, et, des volets, plus fréquemment que des vitrages, au moyen âge, la ferment.

Les marchandises reposent sur le mur extérieur de la façade, à hauteur d'appui.

On rencontre fréquemment encore de ces boutiques, au rez-de-chaussée des anciennes maisons. Mais, le plus souvent, l'arcade de l'ouverture en a été cimentée pour la commodité des propriétaires successifs.

Quant aux maisons, depuis le XIIIe siècle elles sont devenues spacieuses à l'intérieur et fort bien éclairées. Au rez-de-chaussée sont relégués les communs, la resserre aux provisions; au premier étage (et aux autres) se trouvent la salle et les chambres.

Nombre de nos vieilles villes de France, Rouen, Lisieux, Chinon, Falaise, Beauvais, Honfleur, Albi, Sens, Parthenay, Bourges, Dijon, Vitré, etc., possèdent encore des maisons des XII, XIII et XIVe siècles. On observe entre elles des différences constructives régionales imposées soit par le climat, soit par les divers matériaux du sol. Toits plats dans le Midi, toits très inclinés dans le Nord, etc. Brique dans le Sud, pierre dans le Nord, lave en Auvergne, granit en Bretagne, etc.

En contemplant enfin, un joyau de sculpture et d'architecture comme le *Puits de Moïse* (dans l'ancienne Chartreuse de Dijon), le lecteur goûtera à la fois la qualité d'un art statuaire parvenu à une réalité d'expression supérieure, de même que l'agrément riche et vivant de la construction qui nous intéresse présentement.

Mais nous bornerons là notre description, car nous toucherions à la maison du XVe siècle si nous abordions d'autres détails, atours décoratifs et adjonctions architecturaux. Il ne faut point oublier que la Renaissance point à la fin du XVe siècle et que, fatalement, nous apprécierons à une époque de transition des éléments particulièrement favorables à notre discernement.

Il sera donc plus prudent de ne point s'attarder aux subtilités de distinguer une maison du XIIIe siècle d'une maison du XIVe, au delà, pour la première époque, des différences susdites, et au delà, pour la seconde, d'une certaine richesse consécutive et parallèle à celle que nous avons décrite en parlant de la cathédrale.

Même observation pour les monastères, châteaux forts et tous autres édifices de la période que nous venons de parcourir. Toutefois, on appréciera les progrès de l'architecture militaire, aux XIVe et XVe siècles. Le *Château de Pierrefonds* (bâti en 1390 et terriblement restauré au milieu du XIXe siècle, par Viollet-le-Duc) représente magistralement la forteresse-palais de ces époques.

Voir également le *Château des Papes* à Avignon et ceux de *Montataire* (remanié au XVIe siècle), de *Sully-sur-Loire*, etc.

Nous renvoyons, pour la description de ces monuments, aux images qui les représentent intérieurement, estimant que la force des mots s'épuise devant l'exemple figuré, et qu'au surplus la construction prendra des assises, un ordre plus particulièrement typique, dans la dernière moitié du XVe siècle et au XVIe. En revenant aux modèles de l'antiquité, la Renaissance renouvellera la face de l'Europe entière, et c'est réellement à partir de cette aurore que nous applaudirons à une architecture civile, à des châteaux qui, tout en gardant le souvenir militaire des temps féodaux, resplendiront (dès la fin du XVe siècle et au début du XVIe) de grâce et de richesse.

La troisième (et dernière) **manifestation ogivale** est dite « flamboyante », parce que les meneaux des fenêtres, qui, notamment, la caractérisent, affectent, en leurs ondulations, la forme d'une flamme. C'est, en somme, la décadence de l'expression ogivale qui succombera, au XVIe siècle, à la surabondance décorative altérée d'après la démonstration précédente, aux somptuosités mesurées.

L'exagération de la pierre traitée comme une dentelle, à la façon du métal ajouré et ciselé, constitue une erreur de technique adaptée à la matière, qui, néanmoins, stupéfie le regard par son audace et sa virtuosité. C'est maintenant l'exaltation délirante

de la foi chrétienne répercutée par des clochers pyramidaux aux flèches étonnamment élancées. On ne voit que fusées de pierre. Les aiguilles et pinacles se disputent cet envol de grâce et de ténuité. Les arcades et les archivoltes, les colonnes et leurs chapiteaux, piliers, balustrades, voûtes, toutes les moulures à l'envi, se jalousent les réseaux et festons les plus délicats, les détails d'ornementation les plus subtils dans la prodigalité.

En cette dernière énonciation, nous relèverons les moyens plus précisément distinctifs qui suivent, après l'indication « flamboyante » des fenêtres.

Les voûtes sont ornées de clefs pendantes. Elles sont plus compliquées que les précédentes. L'arc s'évase aux fenêtres, *en anse de panier* et *en accolade*. Leur surface intérieure affectionne les *festons ;* les portes également. Les *roses* « flamboient » comme les fenêtres, souvent ornées de *meneaux*. Au-dessus de l'ogive (des fenêtres, des portes) figurent des sculptures ou des armoiries. Les colonnettes ne sont plus cylindriques. Aux piliers, les chapiteaux manquent fréquemment, lorsqu'ils n'empruntent point à des découpures figurant l'ogive (en anse de panier et en accolade alternées) ou bien à des branches de vigne et de chêne, à des choux frisés entremêlés de petits animaux, de rubans.

Les moulures prismatiques sont aussi très caractéristiques, non moins que les feuillages employés dans la sculpture, très en relief et hardiment fouillée.

Ces feuillages sont empruntés principalement au chardon et à la vigne.

Ils s'inspirent, ainsi que les figures, souvent monstrueuses et grotesques, d'un naturalisme qui les distingue des précédentes périodes. Plus de souplesse les régit, et leur effet demeure harmonieux, toujours, avec l'épanouissement, l'aspect « fleuri », de l'ensemble architectural.

N. B. — Les *crosses* s'appellent des *choux*, parce qu'elles représentent maintenant les feuilles du chou frisé (et aussi du chardon). Ces *choux* garnissent plus que jamais les arêtes des voûtes, les rampants, les gables, etc., ainsi que les nervures bordant la pyramide qui surmonte les clochetons (une innovation), au sommet des contreforts.

Les couvre-chefs et dais, l'extrémité des fenêtres, des pinacles, le plus grand nombre des crêtes se terminent par un bouquet de choux frisés, par des couronnes découpées à jour.

Au résumé, il faut s'en tenir à une impression riche et profuse que les arcs-boutants de cette époque achèvent de distinguer. Ces arcs-boutants dont une décoration parasitaire affirme, par l'excès de domination des vides sur les pleins, l'affadissement dans la coquetterie, la fin de la robustesse précédente.

Caractéristiques de l'architecture militaire et civile dans les constructions ogivales tertiaires. — En général celles que nous avons énumérées avec la cathédrale.

La transformation de la construction militaire résulte les nouveaux moyens de défense; le massif château féodal a généralement disparu de la hauteur, il s'abrite dans les vallées, et, sa forme toujours carrée, les murs souvent égayés de briques, — sur certaines parties, — baignent dans des fossés en bordure.

Exemple : les *remparts de Guérande* (Loire-Inférieure) et le *château de Langeais* (Indre-et-Loire). Ce dernier monument, l'un des plus beaux témoins de l'architecture militaire du moyen âge, est situé en contre-bas du donjon de Foulques auquel il était relié par des murailles formant un quadrilatère de défense. Une ou plusieurs tours centrent ou flanquent le corps principal de l'édifice que des courtelles, que des guérites en encorbellement parent aussi, de concert avec les mâchicoulis, les créneaux, les meurtrières, déjà vus.

Ce qu'il importe de dégager, c'est la physionomie moins guerrière, — malgré quelque souvenir féodal persistant, — de l'ensemble, surtout à la fin du XVe siècle et au début du XVIe, où l'élégance progressivement se glisse, découvrant le palais, l'annonçant dans ce luxe qui nous sourira avec la Renaissance.

D'autre part, la vie municipale s'esquissant, les hôtels de ville (ceux de Douai, Calais, Arras [détruit en 1914]), les palais de justice (celui de Rouen, entre autres), les beffrois (de *Béthune*, de *Luxeuil*, de *La Réole*, d'*Evreux*, d'*Orléans*, etc., ornés d'une horloge depuis le XIVe siècle), les halles (de *Figeac*,

notamment), s'efforcent de grouper les maisons, com mencent à ordonner, à canaliser l'activité tout à l'entour d'elle.

Autant de prétextes à une magnificence construc tive culminante, au diapason de la cathédrale.

Quant à la maison du XVe siècle, bien que nou l'ayons déjà esquissée avec celle du XIVe siècle, nou y reviendrons en raison des types divers qu'elle pré sente, ainsi d'ailleurs que toutes les habitations d moyen âge. Nous accentuerons encore, de la sort la physionomie que nous nous attachons à fixer.

L'insécurité de l'époque médiévale avait plutô remplacé les fenêtres par des meurtrières, au rez-de chaussée. En revanche, de vastes baies à auvents presque à claire-voie, distribuaient largement l lumière, au premier étage. Pourtant, les lourds volet et les portes pleines n'annonçaient guère de gaît Nous avons vu des boutiques, néanmoins, agrémente la maison du moyen âge, et, de la nécessité de loge les commerçants dans l'étage bas qui accompagna leur boutique, est dérivé le nom d'entresol que nou avons conservé, mais seulement après le moyen âg et la Renaissance.

Car ces deux époques, — ainsi que l'usage en es demeuré en Angleterre, — n'admettaient point plu sieurs « locataires ». Chaque famille possédait s maison, et, ce n'est qu'au XVIIe siècle que des cit bourgeoises apparaîtront, sur la place des Vosges e la place Dauphine, à Paris.

Nous avons précédemment indiqué des boutique

au rez-de-chaussée qu'il ne faut point confondre avec l'entresol déjà mentionné au-dessus de la boutique. Cet entresol où se logeaient les marchands, — à partir du XVIIe siècle, — est encore reconnaissable à sa fenêtre trouant un arc en plein-cintre dans l'étage bas qui surmonte aujourd'hui... des boutiques modernes.

Pour revenir à la construction ogivale tertiaire, voici maintenant la maison des seigneurs qui profite naturellement aussi, de l'essor décoratif flamboyant et fleuri. Elle est en pierre de taille, et, tandis que ses tours et murs s'ornent de sculptures en bas-relief, son toit se perce de lucarnes, sa façade s'avantage de balcons, de galeries, ses portes se couronnent de devises, d'armoiries et de tous autres motifs susceptibles d'en rehausser l'accès.

Parallèle coquetterie de la maison en bois.

En somme, dans les hôtels du moyen âge, les appartements sont relégués au fond d'une cour, et la grande salle, à cloisons mobiles ou à tapisseries formant des pièces, domine.

A l'intérieur, encore, les cheminées monumentales naissent, et, enfin, l'escalier à vis ou à spirale (qui durera jusqu'au XVIe siècle pour être remplacé, au XVIIe siècle, par l'escalier à volées droites, à larges paliers, pourvu de balustrades ou de rampes en fer forgé) comme ceux des hôtels de Bourgtheroulde et de Cluny, voire du château de Gaillon, au début de la Renaissance, règne dans des tours saillantes à l'extérieur.

Il suffit de contempler la maison *de Jacques-Cœur*, à Bourges, pour se pénétrer du caractère de la construction à cette époque. Son esprit est significatif, et non moins celui des *hôtels de Bourgtheroulde*, à Rouen, et de *Cluny*, à Paris.

Au résumé, mieux vaut s'en tenir à une classification de l'art ogival, établie sur ses étapes de la sobriété à la richesse, jusqu'à la richesse excessive.

Pourquoi s'attarder, d'autre part, à la nationalité exacte de ces somptueux arts roman et ogival que, certainement, le génie de chaque peuple conforma originalement à son goût, à son sol?

Cependant, s'il est évident que les emprunts faits aux artistes byzantins, aux Arabes, par les Français, ne contrarièrent point l'essor d'une expression romane nationale reconnaissable, il s'avère plus exactement que l'art ogival improprement appelé gothique est né dans l'Ile-de-France.

Pourtant, Louis XIV méprisera les œuvres de l'art ogival dues au goût « sauvage » de ses « grossiers » aïeux, La Bruyère se réjouira avec son roi de l'abandon de l'ordre gothique « que la barbarie avait introduit pour les palais et les temples ». On estima alors, que tout ce qui ne se réclamait pas de l'antiquité latine ou de la Renaissance d'Italie était « à quelques degrés du pays des Hurons » et que l' « on ne saurait rencontrer le parfait, et s'il se peut, surpasser les Anciens que par leur imitation ». Autant d'injustices à l'égard du moyen âge, aujourd'hui réhabilitées dans l'admiration, malgré que le modèle et la discipline

classiques aient dominé impérieusement notre art architectural dans la série des chefs-d'œuvre qui vont suivre.

Avant de continuer, le lecteur devra se familiariser avec les divers aspects de nos gravures pour se faire en propre une idée de l'art du moyen âge, maintenant victime de l'idéal merveilleux qu'il avait outrepassé.

CHAPITRE IV

Sur la transition Ogivale-Renaissance. — Les sources de la Renaissance en France. — Caractéristiques de l'Architecture de la Renaissance sous Charles VIII et Louis XII, sous François Ier et Henri II. — Des divers décors, du château, de la maison, etc., à l'intérieur et à l'extérieur.

L'art ogival dura quelque temps encore au XVIe siècle. La Renaissance, qui devait ramener les principes esthétiques de l'antiquité, d'abord en Italie, ne pouvait d'un seul coup abolir la pensée précédente, et, à ce propos, l'architecture de transition est fort intéressante à consulter. Elle cumule les atours de l'ogive : dentelures, festons, et ceux de la Renaissance en enfance : rinceaux, arabesques et mascarons.

Le bois commence à se parer de motifs décoratifs à fleur de matière. Davantage de grâce et de régularité apparaissent dans la silhouette générale et dans le détail ornemental. Plus de gaîté, moins de sécheresse. C'est la promesse de la Renaissance mêlée au regret de la broderie, des pinacles et des clefs pendantes chers à l'expression flamboyante.

Puis, c'est le bouleversement opéré par la Renais-

sance (au cours du XVe siècle; apogée au XVIe siècle).

On sait que le mouvement intellectuel auquel nous devons le retour de l'exemple antique, naquit en Italie où, sous l'empire du génie des philosophes, des poètes et des savants, on exalta l'architecture païenne en réaction de l'architecture chrétienne d'Occident.

Nous n'entrerons point dans le détail de cette transformation du goût, due autant à une exclusive admiration des Italiens, dès le XIVe siècle, pour les chefs-d'œuvre antiques, qu'à l'action morale de leur civilisation florissante grâce à des génies comme Brunelleschi, Bramante, Michel-Ange, Raphaël.

La découverte de l'imprimerie, d'autre part, propageant la lecture des auteurs grecs et latins, les relations entre les peuples s'étaient étendues dans une atmosphère de quiétude relative où le pouvoir royal avait accru sa puissance. Bref, l'Italie, dès le XVe siècle, était devenue un centre d'attractions esthétiques où l'on exhuma les ordres auxquels les anciens architectes devaient leur gloire, et ce furent les Italiens qui nous initièrent à la beauté nouvelle puisée dans des ruines.

Au vrai, la servitude de Vitruve, dont on venait d'exhumer le *De Architectura*, trouva son écho favorable dans la tyrannie des Vignole et des Palladio. Les Grecs de Constantinople, émigrés en Italie au XVe siècle, portèrent le dernier coup à la personnalité des arts roman et ogival. La mode romaine s'imposa donc, en dépit d'un Bramante, d'un Peruzzi. Ce ne

fut pas le style classique qui reparut, mais un antique alourdi de détails, pittoresque et affecté à l'italienne.

Si nous n'avons point à parler ici de la Renaissance italienne, du moins établirons-nous, de suite, un parallèle où, dans le goût et la mesure, notre Renaissance française l'emporte sur le modèle.

En attendant que nous développions plus loin cette nuance, nous en arriverons à l'entrée triomphale de Charles VIII à Naples et aux conséquences d'un coup d'œil merveilleux sur le luxe et le « far-niente » italien.

Ils furent une révélation de beauté et de bien-être, au point que les manoirs féodaux, réintégrés par le roi de France et ses jeunes seigneurs, — après une victoire légère, — leur apparurent, comparativement, indignes.

Arrêtons-nous à cette vraisemblance, pour l'intérêt de notre cause, malgré qu'il faille tenir compte, non moins plausiblement, de la mode des arcades cintrées déjà magnifiquement remises en honneur au pays de Dante, par Orcagna au XIVe siècle. Orcagna, des premiers, renonçant à l'ogive en faveur du plein cintre, peut tout aussi bien avoir montré l'exemple de la restauration antique. Toujours est-il qu'après Charles VIII, Louis XII et François Ier mandèrent à la cour des artistes italiens (tant architectes que peintres et sculpteurs) afin qu'ils démontrassent en France leur manière triomphale.

Mais ce n'est que timidement que nos édifices

prirent leur aspect nouveau. Ils conservèrent d'abord les grandes lignes constructives du goût précédent, n'adoptant encore que les moulures antiques et quelques-uns des motifs décoratifs romains. Cette manière de transition se vérifiera sur des bâtiments comme l'*hôtel Bourgtheroulde*, à Rouen, la façade du *château de Gaillon*, les châteaux de *Chenonceaux*, d'*Ecouen*, de *Chambord*, de *Chantilly*, de *Blois* (pour la partie dont nous parlons plus loin), l'église *Saint-Eustache* (fig. 12), à Paris (dont l'ossature ogivale est curieusement décorée selon la Renaissance).

A Gaillon, une galerie de piliers à la manière ogivale, supporte des arcs romains en plein cintre; à Chambord, une multiplicité de silhouettes légères sur le ciel, de découpures (cheminées, tourelles, lucarnes, clochetons), de sculptures et dentelles conservent les pinacles, flèches et pyramides, toutes les exagérations de la dernière époque ogivale habillées au goût nouveau.

Au reste, la transition qui nous intéresse présentement, aura sa répercussion dans le monde entier. Elle s'annonce en Espagne, en Angleterre comme en Allemagne, par des éléments décoratifs nationalisés d'après l'exemple antique, avant de s'exprimer généralement classique par le plan ou la construction.

Pour remonter à l'effet produit sur Charles VIII et ses seigneurs, au retour de Naples, voici que les châteaux commencent à modifier leur aspect maussade, à transformer leur volonté guerrière. Si les créneaux et les ponts-levis, si les tourelles et les

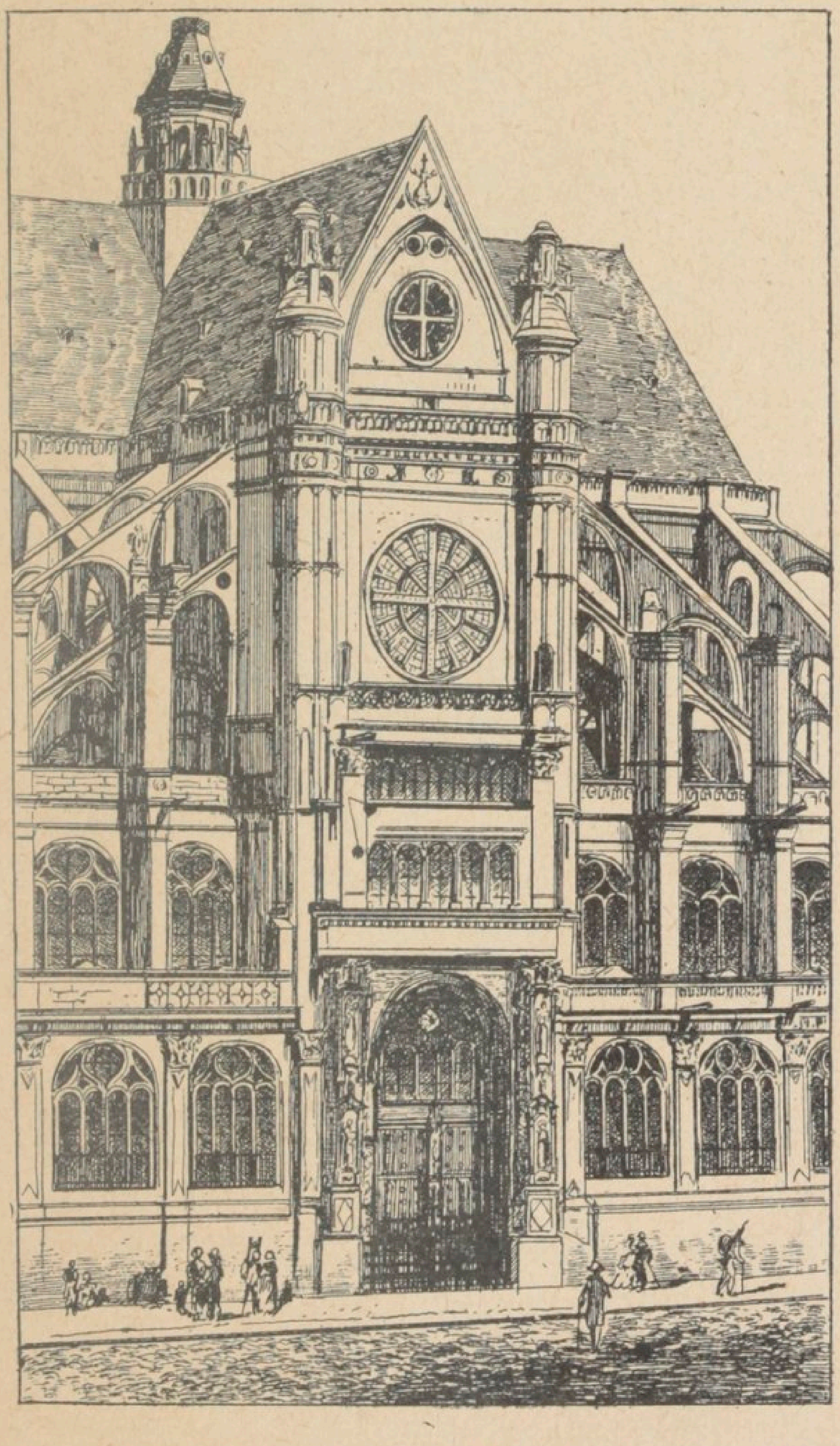


Fig. 12. — *Eglise Saint-Eustache*, à Paris.

meurtrières persévèrent, c'est en souvenir des temps féodaux, au nom de la tradition du passé. Le donjon y figure bien, mais il abdique son utilité, et l'agrément de l'ogival fleuri avec des apports de la Renaissance italienne aboutit à un sourire inconnu (témoin encore le *château de Chambord*, de Pierre Nepveu).

Chronologiquement, ce fut l'architecte Giocondo qui propagea le premier en France la renaissance italienne. Retenons donc que l'italianisme pénétra chez nous d'abord par le truchement de l'architecture civile.

On attribua longtemps à Giocondo (1) le *château de Gaillon* (dont des fragments [fig. 13] figurent à l'École des Beaux-Arts de Paris), mais cette personnification, précédemment indiquée, de la transition ogivale-renaissance, revient, en vérité, à Guillaume Senault, Pierre Fain, Colin Biart, Pierre Delorme et Pierre de Valence, des Français.

Si les directives de Giocondo planèrent sur cette magnifique construction, il n'est pas douteux que nous n'y sacrifiâmes pas nos vertus esthétiques nationales. Pareillement pour le *château de Blois*, où notre goût français s'affirma encore davantage.

Après cet exemple remarquable de la Renaissance sous Louis XII (le *château de Gaillon*), nous passerons au *château de Blois* où Louis XII encore, a laissé des

---

(1) Si Charles VIII n'avait été surpris par la mort, le plan du château qu'il projetait pour Amboise, lorsqu'il était en Italie et sous le charme des modes et du goût italiens, eût été plus vraisemblablement signé Giocondo.

traces de son faste dans le style mixte indiqué (pour le corps de bâtiment s'étendant de l'entrée principale sur le côté oriental de la cour). On y relève, comme caractéristiques, l'emploi simultané de la

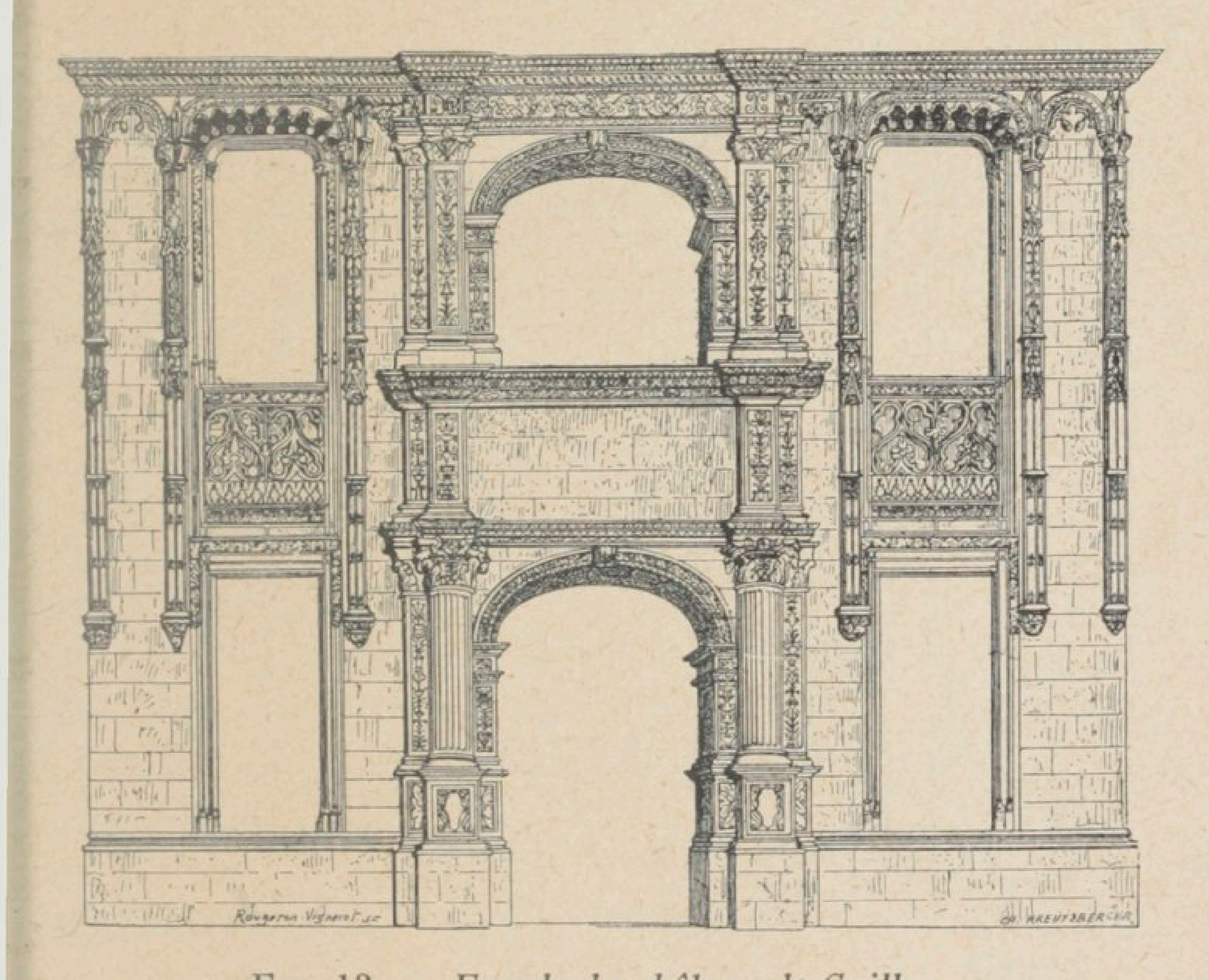


Fig. 13. — *Façade du château de Gaillon.*

brique et de la pierre, les arcs en anse de panier, la réapparition marquée des chapiteaux (souvent inexistants ou peu accusés dans la période ogivale flamboyante), une simplification du fût des colonnes et l'éclipse des colonnettes, des portiques, dont les voûtes sont soutenues par des colonnes décorées d'arabesques et autres motifs. Des losanges (centrés

d'une fleur de lis, de queues d'hermine), des médaillons (particulièrement répandus sous François Ier) simplement couronnés de chêne et de laurier, des moulures à oves, à rais de cœur, de menus feuillages d'acanthe, par exemple, cherchant — avec le triglyphe dorique aux rainures verticales alterné de petites circonférences plates — leur voie de liberté dans un essai d'affranchissement. Tout un décor sobrement réparti encore, sur les surfaces, et déjà symétriquement. L'ensemble comportant ainsi un mélange de motifs anciens, timidement rénovés ou nouveaux, dominés par l'emblème de la famille d'Orléans : un porc-épic couronné de fleurs et l'hermine de Bretagne, sculptés ou peints.

Les vastes toitures percées de lucarnes que des clochetons et des pinacles encadrent, n'ont point encore été abandonnées.

Au résumé, les châteaux de Gaillon et de Blois (aussi l'*hôtel de Sens*, à Paris, datant de la fin du xve siècle) partagent l'éloquence de ce type à retenir d'une Renaissance italienne déjà adaptée à notre goût français mais non encore affranchie de l'art ogival. Avant que ce dernier vestige des temps modernes ne cède le pas décidément à l'antiquité ressuscitée, insistons sur sa personnalité devant laquelle la Renaissance marque un temps d'arrêt et non point un progrès.

Louis XII avait fait appel à Palladio pour combattre en France l'originalité de l'époque ogivale ou gothique, François Ier lui porta le coup de grâce en

s'adressant à Serlio et à Vignole, disciples de Vitruve. Le style italien, variation fantaisiste et précieuse sur le thème antique, triompha donc, mais nous avons vu précédemment que nous ne tardâmes pas à y ajouter notre propre génie.

Nous assisterons, maintenant, à une Renaissance qui, bien qu'encore impressionnée par les dernières lueurs de l'art ogival et par la manière italienne, commencera néanmoins à se naturaliser française, typiquement. C'est l'heure de François Ier, ère de sensualité et d'épanouissement si féconde à un art de renouvellement. La cour de Louis XIV ne sera pas plus brillante que celle de François Ier, et ce besoin de beauté unanime, commun aux deux règnes, stimulera à la fois le génie des artistes et les industries de luxe.

On remarquera que si, auparavant, l'exaltation religieuse se cristallisa esthétiquement dans la cathédrale, c'est dorénavant l'édifice civil qui profitera de l'élan d'art, malgré qu'à l'époque dont nous nous occupons, l'égoïsme de l'aisance se soit spécialement développé dans les châteaux et les palais, à la maison.

Signe des temps, les raffinements de la civilisation induisent à des exigences différentes. L'habitation se doit d'être plus agréable, plus conforme aux mœurs consacrées nouvelles par la mode qu'un coup d'œil sur l'épaule de l'Italie nous a transmises.

Déjà, au début de l'exemple, les monuments s'étaient enfermés dans des formes rectangulaires, et l'on retiendra ce premier pas vers la conception de la de-

meure circonscrite en un plan pratique, plus ramassée.

Il faut enregistrer d'autre part, dans cet acheminement vers la propriété particulière, que si, à l'époque romane, les architectes s'étaient substitués aux maîtres d'œuvres précédents, depuis la Renaissance, le nom des artistes, — que l'expression ogivale a laissés plutôt dans l'ombre, — nous parvient avec quelque précision.

Autre observation : si la Renaissance a construit des églises, la grâce qu'elle leur conféra sied moins à la gravité du lieu que le style ogival ou gothique. La Renaissance semble plus particulièrement vouée au château, répétons-le; elle se sépare avec une particulière difficulté en matière de constructions vouées au culte, de l'art ogival, dont elle se contente plutôt d'habiller, de faire sourire les contreforts et arcs-boutants, la solide armature, à force de décors spirituellement prodigués.

Aussi bien, à cette heure de perturbation religieuse, l'esprit architectural était fatalement ailleurs, et l'on se contenta de poursuivre la construction, de réparer les édifices précédents, d'ajouter l'arc brisé (de la Renaissance) à l'arc en anse de panier (du style ogival).

Accord de grâce et de gravité, d'une harmonie parfois douteuse (en vérité, les styles roman et ogival se mariaient plus avantageusement). On en jugera, notamment, par l'église ogivale de *Saint-Pierre* de Caen, parée d'une abside de la Renaissance, par celle de *Saint-Etienne-du-Mont* (fig. 14), à Paris dont le

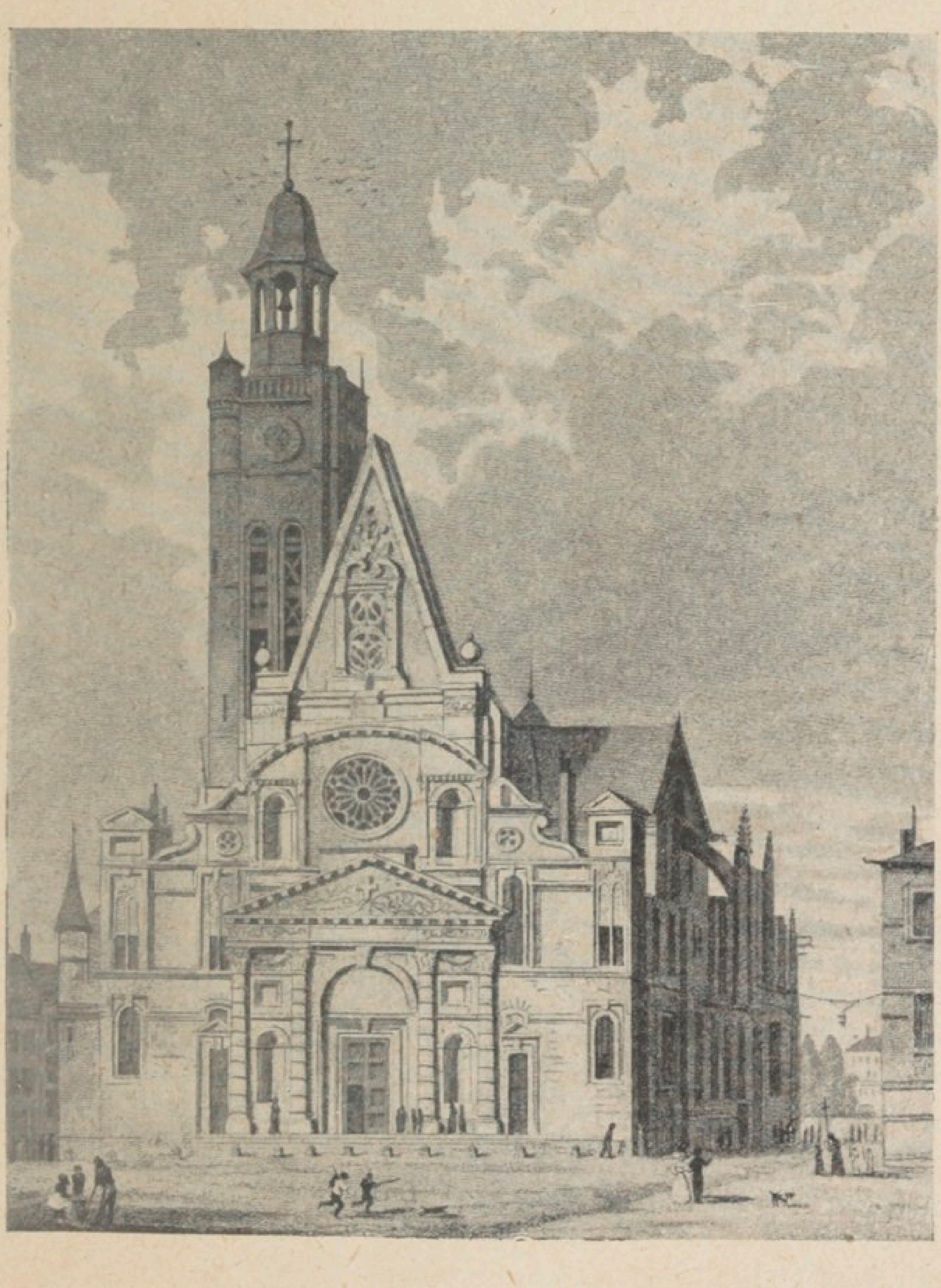


FIG. 14. -- *Eglise Saint-Etienne-du-Mont*, à Paris.

plan ogival s'adorne d'une nef entièrement Renaissance (nous avons cité l'église de *Saint-Eustache*, à Paris aussi, au style également panaché), par la *cathédrale de Tours* où s'érigent deux tours du XVIe siècle sur un portail du XVe siècle, par *Saint-Michel*, de Dijon, enfin.

L'originalité de l'art en question réside plutôt en un placage d'une rare coquetterie. Pour ne point quitter l'édifice religieux, c'est, en effet, dans le détail, que la Renaissance s'installe joyeuse et pimpante. Les tombeaux, autels, jubés et chaires de cette époque sont des trouvailles de légèreté, de jeunesse et de goût, non moins que les niches (à coquilles, sous François Ier), tourelles, lanternes, cheminées, clôtures de chœur (celles de la *cathédrale de Rodez*, notamment) et autres adjonctions architecturales décoratives ou parasitaires.

Mais là encore, l'erreur de la période ogivale « rayonnante » persiste. La pierre ciselée relève de l'orfèvrerie tout autant que les sculptures à fleur de pierre, singulièrement exposées d'ailleurs, aux intempéries...

Mais revenons au règne de François Ier, qui marque la période la plus caractéristique des expressions de la Renaissance, bien que ce ne fût que dans la seconde de ces expressions, vers la fin du règne du « Père des Lettres », que notre architecture commença à plier sous le joug de l'antiquité, avec Henri II.

Ne demandons point, enfin à la Renaissance, affectée au château, de par ses propres qualités d élé-

gance décorative, de correspondre à la majesté des cathédrales. Contemplons ce placage délicieux, ce parement riche et délicat, d'abord sur les ossatures du moyen âge, puis sur les lignes grecques et romaines. Nous serons émerveillés au delà de toute vaine comparaison, et des monuments, et des meubles inédits qu'il nous sera donné de voir. Des meubles, entre parenthèses, empruntant curieusement aux façades du monument, leur architecture.

Distinguons donc, après une transition ogivale-gothique : 1° la Renaissance de *François Ier*; 2° la Renaissance de *Henri II*.

Toutefois, en dehors de cette classification d'ordre plutôt strictement architectonique, nous maintiendrons, comme type de la Renaissance française, sa manifestation épanouie dès François Ier. (Exemples : les châteaux de *Blois*, de *Saint-Germain*, de *Chambord*, les premiers pavillons du château de Fontainebleau.)

Si l'on compare le caractère théâtral des architectes italiens, depuis l' « ordre colossal » d'un Palladio jusqu'au burlesque d'un Vignole, si, en remontant plus avant, on examine le style composite d'un Alberti, aux ordres superposés, à bossages, architraves, dômes, etc. gréco-romains, on accorde sans hésitation l'avantage aux architectes de François Ier.

Certes, la richesse du décor superficiel demeure sur la régularité des ordonnances extérieures, selon la donnée italienne, mais il règne aussi, sur une ampleur

moins suffisante que le modèle, une grâce française inimitable.

Caractéristiques de la Renaissance, sous François Ier particulièrement. — Nous avons précédemment donné, sous Louis XII, l'exemple d'une architecture où persistait l'art ogival additionné d'une décoration à l'italienne, avec le retour de l'ancienne anse de panier. Sous François Ier, les ordres antiques, malgré que délicieusement travestis, sont mis encore à contribution, mais non plus à la manière grecque, c'est-à-dire comme supports constructifs de l'édifice, à la manière romaine, du moins en tant que décoration. La façon fantaisiste dont ces ordres sont utilisés, correspond à leur caractère purement accessoire. Tantôt ils encadrent des fenêtres, des portes, des panneaux ou des cheminées. Tour à tour colonnes saillantes ou piliers engagés dans la muraille, sans aucune raison de support ou de solidité. En un mot, les colonnes et les colonnettes sont devenues des pilastres qui se superposent.

Ces colonnes et colonnettes sont coiffées d'un chapiteau à l'exemple ancien, mais d'un composite tellement capricieux encore ! Goûtez l'esprit de la volute ionique, non plus roulée par en bas, mais au contraire par en haut, et fréquemment éclose en chimères, en griffons, en dauphins !

Quant aux fenêtres, rectangulaires, elles s'ornent de meneaux en forme de croix ; leurs ouvertures sont couronnées de riches frontons.

Les médaillons (souvent garnis de portraits), les losanges, les moulures à oves, etc. déjà vus sous Louis XII, accentuent encore leur variété. L'ornementation, par quoi la Renaissance s'avère particulièrement reconnaissable, répétons-le, a restauré les arabesques et les grotesques italiens, mais aussi avec quelle capricieuse originalité elle a accommodé la flore et la faune !

Quelle fantaisie dans tous ces rinceaux et volutes ! Combien évolue, sous son ordonnance désinvolte, la classique acanthe ! Avec quelle malicieuse habileté purement française se tordent tous ces feuillages délicats, souvent à peine effleurés dans la matière, où grimacent des animaux fantastiques, où des personnages jaillissent de gaines rectangulaires.

Dans ce décor en cariatides, on admirera encore toute une fantaisie païenne, à l'antique. Des déesses et des nymphes, aux corps étirés en longueur, des satyres et des faunes dont l'abdomen est souvent fleuri ou feuillu.

L'ornementation, sous François Ier, se reconnaît déjà à cette collaboration de la figure humaine avec la faune, à cette ornementation dominant les surfaces où les scènes mythologiques tiennent une importante place, à cette solidarité, enfin, des motifs symétriques vis-à-vis d'un axe vertical. Des rinceaux opposés jaillissant d'une coupe médiane, quelque figure humaine s'élançant à l'extrémité d'une ligne centrale coupée de culots et de fleurons.

Tandis que le moyen âge s'inspirait de la flore et de la plante naturelles, locales, la Renaissance française puisa dans le passé dont elle renouvelle la formule ornementale seulement, en donnant à sa discipline une géniale entorse d'après l'indication italienne.

L'exécution de la sculpture, soit avant, soit après la pose de la pierre, est, aussi, différente aux époques ogivale et Renaissance. A cette dernière époque, on sculptait la pierre lorsqu'elle était posée, pour la plus grande commodité des ornements successifs, tandis qu'à l'époque ogivale, les ornements étant plus arrêtés, la sculpture avait lieu avant la pose.

Elément d'investigation non négligeable.

Appréciez maintenant la bonne humeur décorative des frises, au-dessus des chapiteaux, la diversité des très bas-reliefs qui les animent, la profusion, sur les panneaux, de ces masses de fruits, de ces cornes d'abondance, de ces bucranes, de ces guirlandes et festons où se jouent des Amours. L'élégance des consoles répétées, où une feuille d'acanthe commémore sans guère de conviction l'acanthe romaine, le mascaron où fréquemment s'appuient ces consoles, autant de délicieuses contemplations qui, sous Henri II, s'enrichiront encore.

Nous nous garderions d'oublier enfin, parmi cette énumération abondamment imaginative, le médaillon à portraits, très typique de l'ornementation, dès le règne de François Ier qu'une salamandre signe.

Aussi bien, les façades du *château de Madrid*, construit pour ce monarque, comportaient des médaillons en terre émaillée à la manière de Lucca della Robbia.

Nous avons vu le goût particulièrement vif de la Renaissance pour les atours parasitaires de la construction, cela nous procure l'occasion de revenir à l'escalier à vis et en hors-d'œuvre, exclusif au moyen âge, utilisé cependant encore au château de Gaillon, sous la transition ogivale-renaissance, ainsi qu'à la Sainte-Chapelle.

C'est à Louis XII que l'on doit les premiers escaliers à rampes droites, disposés à l'intérieur des habitations. Le *château de Rambouillet*, qui comporte, lui, une double rampe droite, à l'italienne, fournit la preuve la plus ancienne de cette innovation au XVIe siècle.

Pourtant, la cage de l'escalier figurant dans la partie du château de Blois bâtie sous François Ier, conserve la structure ogivale-gothique en spirale. Sa vigoureuse saillie verticale à l'extérieur tranche d'ailleurs fort esthétiquement sur l'ensemble des lignes horizontales. Et quel décor !

Avant d'aborder le règne de Henri II, nous noterons encore, parmi les apports caractéristiques de l'architecture sous la Renaissance, la remise en honneur du fronton, l'utilisation en manière de décor des tuyaux de plomb (dorés ou peints) servant à la conduite des eaux, en place de la gargouille précédente.

Caractéristiques de la Renaissance, sous Henri II. — Pour compléter notre vue d'ensemble de la Renaissance, la manière de Henri II apportera des signes distinctifs nouveaux, que le croissant et le chiffre de Diane de Poitiers, alterné avec celui de Henri II, certifient au surplus.

Premièrement, toutes traces de l'art ogival-gothique ont disparu, et les ordres s'installent volontairement sur les façades. Les meneaux persistent aux fenêtres mais elles sont coiffées d'un fronton, les lucarnes accumulent les détails, mais ce sont des vases, des niches (où l'on place des bustes, des statues), des colonnes, des vases, qui corrigent la sévérité des encadrements de bois, aux piliers et pilastres revêtus des chapiteaux classiques (ionique, corinthien, composite). Philibert Delorme innove une colonne dite *française*, au fût coupé de bracelets saillants.

Pour revenir aux fenêtres, solidarisées à hauteur des étages par un bandeau ou plate-bande très ornementé, elles sont percées régulièrement les unes au-dessus des autres, et, les pilastres et entablements qui les bordent, établissent un lien entre elles, du haut en bas.

Parallèlement à l'utilisation des ordres, la symétrie et la proportion deviennent le système architectural visé, sa discipline.

Sous François Ier, l'habillage décoratif était plutôt la loi. Les vastes surfaces planes servaient de prétexte à cet habillage. Sous Henri II, l'architecture

acquiert davantage de volonté dans la ligne et le plan, elle réagit, en somme, contre la première expression, avec une légère gravité classique. Aux tours rondes précédentes succèdent des tours carrées flanquant un corps de bâtiment central. Les toits élevés, à grandes pentes, demeurent cependant, ainsi que les pignons pointus, et les tourelles conservent leur faîte conique où grincent des girouettes.

Dans le décor, moins de fantaisie que sous François Ier. Quelque aspect géométrique s'y révèle; les entrelacs avec pointes de diamant sont typiques ainsi que les fruits, très fréquents.

Exemple de monuments Henri II : le *château d'Anet*, construit par Philibert Delorme, le *château d'Ecouen*, par Jean Bullant, les *Tuileries*, *une des façades de la cour du Louvre*, par Pierre Lescot, etc. Ce dernier chef-d'œuvre particulièrement caractéristique de la période de la Renaissance française qui nous intéresse.

A l'intérieur, la *galerie* dite *de Henri II* et la *galerie de Diane*, au Palais de Fontainebleau, donnent la note somptueuse de cet art riche et harmonieux, de la Renaissance, en général, où les sculptures et les lambris dorés, où la finesse des stucs prodigués, répondent à l'opulence un peu massive des plafonds de menuiserie à grands caissons octogones, ornés (pour ce qui concerne Henri II) de chiffres et d'emblèmes au nom du monarque, associés à ceux de Diane de Poitiers.

On dénombre maintenant de vastes salles et gale-

ries. Les tapisseries, destinées auparavant à séparer les pièces entre elles, s'appliquent sur des murs. Leur majesté, à peine sévère, alterne avec l'éclat riant des peintures; elle fait ressortir le relief imposant des cheminées monumentales qui tiennent tout entières dans la salle.

Cheminées où des chimères à double corps, des faunes, des têtes de satyres et d'animaux, saillissent sur des arabesques ou s'effacent dans des fonds peints ou dorés. Ce sont de véritables monuments d'architecture que ces cheminées, tellement en rapport aussi avec les meubles ! Et, à l'extérieur, leurs souches ne sont pas moins décoratives sur la toiture.

Les pavements de dallage du moyen âge tendent de plus en plus à disparaître. Les parquets n'ont rien à envier, pour la beauté, aux luxueux caissons du plafond, aux merveilleux lambris, et, s'il reste des pavements, le marbre de couleur les compose avec un goût des plus délicats.

Les vitraux colorés sont réservés à l'église, et, dans les demeures particulières, les petits verres de teinte verdâtre sont remplacés par du verre blanc.

Architecture civile. — Citons pour mémoire, les *Hôtels de Ville de Paris* et *de Niort*, qui, d'après les documents demeurés, s'inspirent des caractéristiques générales précédentes. Quant à la maison, elle ne tardera pas (après une période où le bois continuera à en représenter tout le charme traditionnel) à demander à la pierre sa solidité et l'unité de ses

lignes. La sculpture, à la mode nouvelle, dénoncera la maison en bois, avec une élégance plus raffinée, et, pour la maison en pierre, nous renvoyons à nos

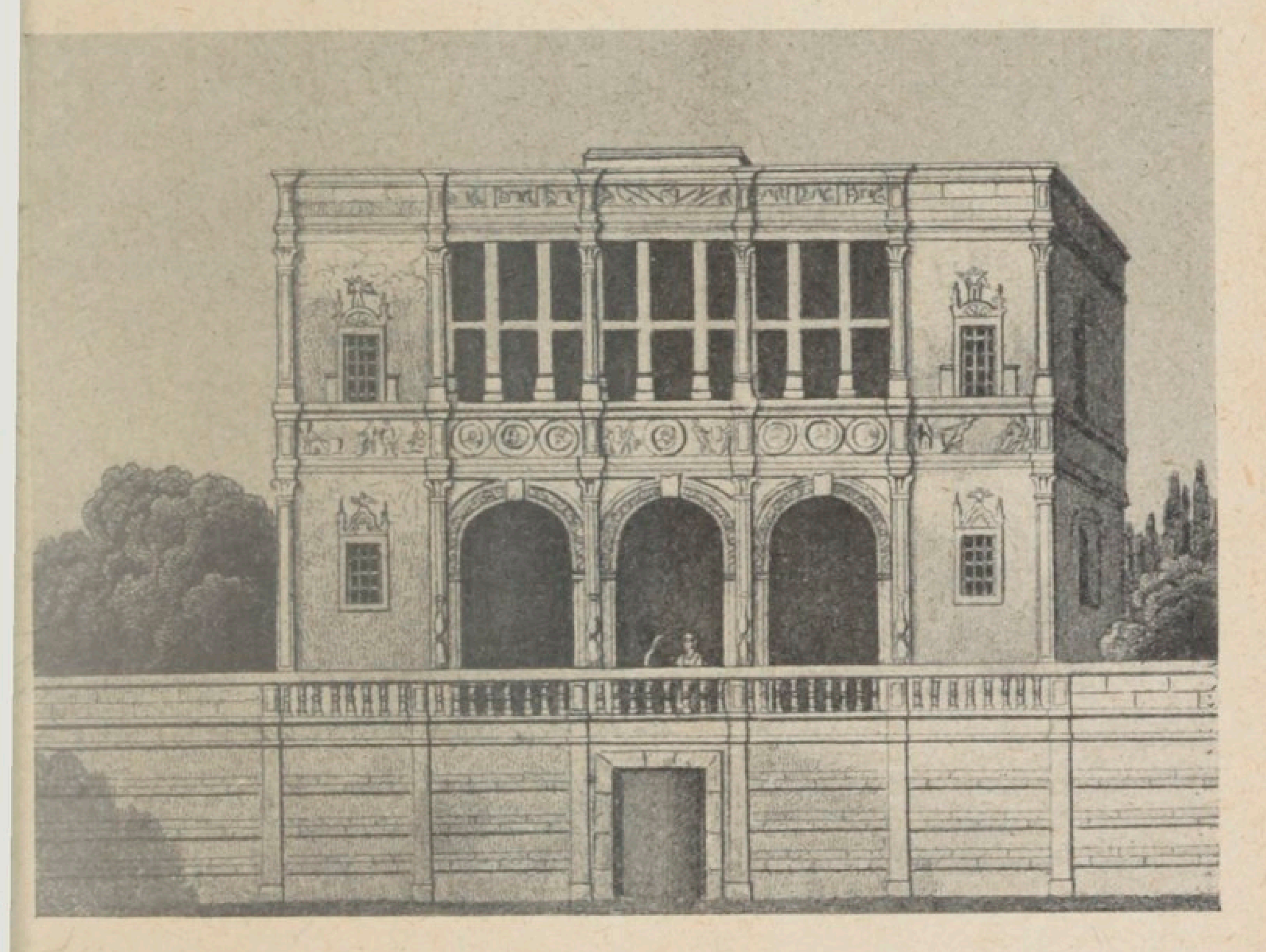


FIG. 15. — *Maison* dite *de François Ier*, à Paris.

gravures. Caen, Lisieux, Loches, Orléans, Rouen, etc., conservent jalousement des maisons de la Renaissance en bois et en pierre, ainsi que Blois, où entre autres, les *hôtels du duc d'Epernon* et *d'Alluye*, — ce dernier construit par Florimond Robertet, trésorier des rois Louis XII et François Ier, — sont à retenir avec *la maison du Cardinal d'Amboise*, ministre de

Louis XII, et celle, de style Henri II, où habitait Pierre Neveu dit « Trinqueau », architecte du château de Chenonceau.

Nous avons cité enfin, parmi les joyaux de cette époque voluptueuse et fastueuse, l'hôtel *Bourgtheroulde*, à Rouen, et nous ajouterons à ce type choisi, les hôtels *Carnavalet*, à Paris, et d'*Assézat*, à Toulouse, la *maison* dite *de François Ier* (fig. 15), bâtie en 1527, à Moret, pour Diane de Poitiers, et réédifiée à Paris, en 1826.

Sans oublier, à Paris encore, d'intéressants vestiges d'hôtels, de cours, de puits, de cette époque, dans la cour de Rouen, dans les rues Brise-Miche, Pierre-au-Lard, Taille-pain (aux noms intacts depuis le moyen âge), Visconti, Quincampoix (où le financier Law avait établi sa banque, sous la Régence), etc.

Au résumé, depuis François Ier, en dépit du modèle italien, la Renaissance est marquée du goût français, et, depuis Henri II, notre architecture nationale est rentrée dans une conception classique dont elle ne sortira guère plus, désormais, au détriment de l'originalité.

Les arts roman et ogival n'avaient pas moins été façonnés par notre génie, malgré les modèles où nous puisâmes. Les Allemands, les Italiens, les Anglais ne conçurent pas autrement, selon leur tempérament, des expressions romanes et ogivales personnelles. On saisit, au reste, que les principes constructifs sont moins variables que les formes décoratives. Les chefs-d'œuvre précurseurs offrent ainsi des bases

sur lesquelles se contentent de jouer les thèmes architecturaux et les rythmes ornementaux, au gré du goût de chaque peuple. La flore et la faune diverses ordonnant le décor conformément aussi au climat, au caractère de l'individu ou à son sol; les progrès de l'hygiène et du confort incitant à des constructions intérieures qui ont leur répercussion logique sur l'extérieur.

De même que nous conseillâmes au lecteur de confondre prudemment les trois périodes ogivales en une seule avant d'en approfondir le type séparé, de même l'engagerons-nous à résumer initialement le type de la Renaissance en l'expression de François Ier.

CHAPITRE V

Caractéristiques de l'Architecture française sous les règnes de Charles IX, Henri III et Henri IV. — L'Architecture française sous Louis XIII. — Des divers décors à l'intérieur et à l'extérieur.

Pour poursuivre efficacement notre but objectif, nous devrons passer rapidement sur l'architecture qui caractérise mollement les règnes de Charles IX, de Henri III et de Henri IV. Cette seconde moitié du XVIe siècle où se distinguèrent, sans réelle originalité, les Ducerceau (père et fils) et Dupérac, nous conduit toutefois vers la personnalité du style de Louis XIII. Étienne Dupérac (auteur de la grande galerie du Louvre dite « du bord de l'eau ») et les Ducerceau représentant la transition entre l'art d'un Pierre Lescot, d'un Philibert Delorme et d'un Debrosse.

Les persécutions religieuses avaient généralement détourné l'art de son essor, le sourire de la Renaissance s'était fané, et Henri IV, voué au culte protestant, ne devait décemment entretenir de relations avec Rome. L'architecture y gagna d'être davan-

tage nationale, mais quelque décadence s'observe dans cette manifestation hésitante où les détails abdiquèrent devant l'effet des masses.

L'économie au surplus, guidant la construction, l'architecture, à cette époque de transition, dut son caractère à son humilité.

Dès Henri IV, il semble donc que l'on retourne à la tradition française que nous avions perdue, en réalité, avec la Renaissance, et, si la pierre demeure la matière constructive des nobles, les autres doivent se contenter de la brique.

Les façades de la Renaissance étaient volontiers colorées au goût italien, et le père de Louis XIII inaugura l'architecture coloriste. L'encadrement blanc des baies devançant notre drapeau tricolore, avec le fond rouge des briques et le bleu des ardoises (dont les toits aigus de la Renaissance étaient aussi recouverts).

Et nous verrons, en revanche, la froide symétrie de l'architecture sous Louis XIV, où le rôle de la couleur, à l'exception de la galerie d'Apollon, au Louvre, et de quelques salles de Versailles, n'est que secondaire.

Mais c'est en somme à Louis XIII que revient l'intérêt d'une expression nouvelle et sensible qui se fit jour après la Renaissance. Depuis cette brillante période jusqu'à Louis XIII, on ne pratique guère que des restaurations et adjonctions. On jouit des derniers rayons du règne de François Ier, et, cependant Philibert Delorme, dans son *palais des Tuileries*

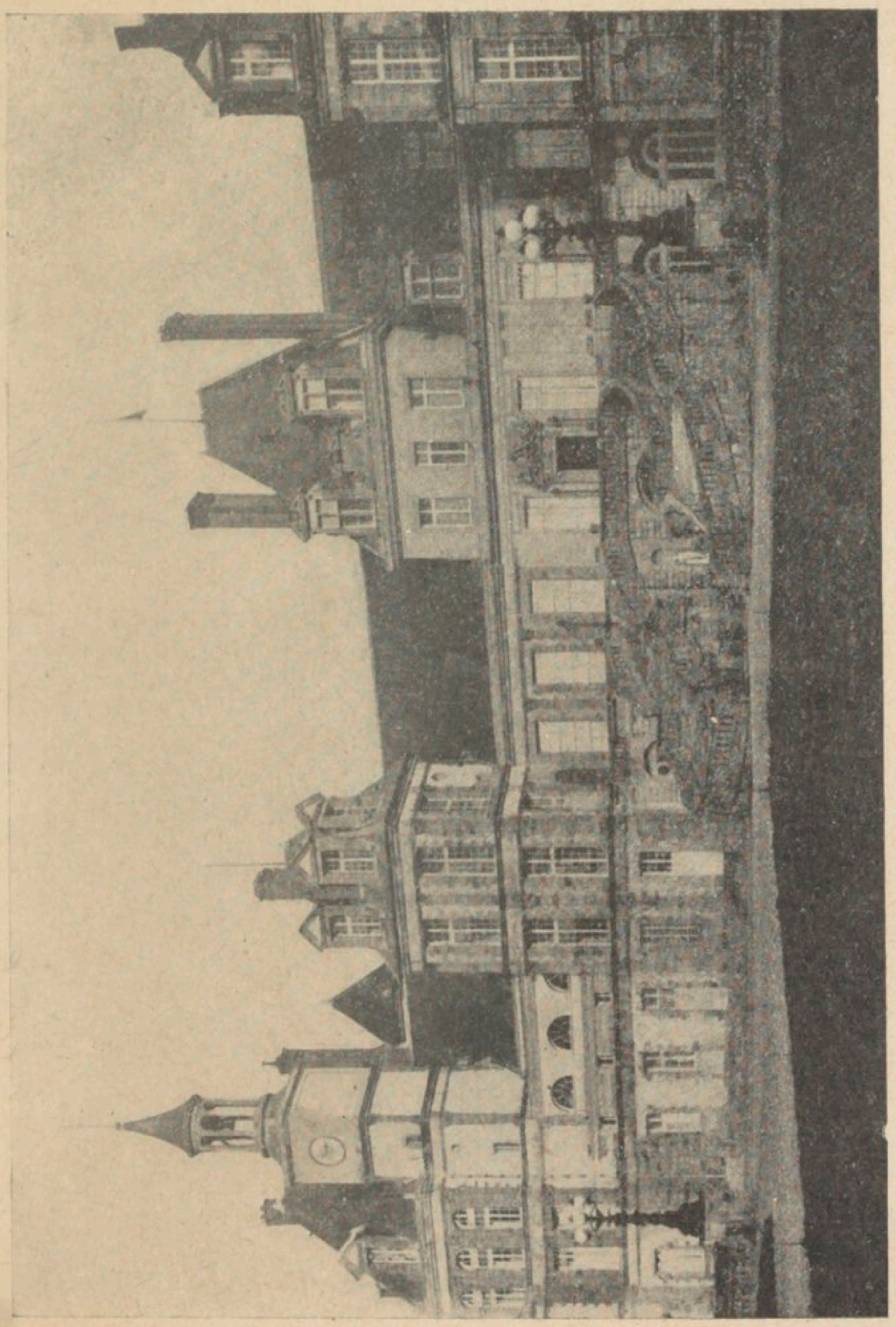


FIG. 16. — *Cour des Adieux* (Palais de Fontainebleau).

(incendié en 1871) édifié en 1564, sous Charles IX, innova (après Vignole et Serlio, en Italie) ce système de *bossages* grâce auquel les monuments de Louis XIII sont déjà reconnaissables.

Si l'on ajoute à ce signe distinctif, l'emploi simultané de la *brique et de la pierre*, on en arrive à fondre dans une seule et même caractéristique l'architecture d'Henri IV et de Louis XIII. Néanmoins, sous Henri IV la mâle sévérité de Louis XIII ne fait que s'annoncer, et Jean Ducerceau, auteur de l'*Hôtel Sully* et architecte de Louis XIII, détermine en propre la physionomie esthétique qui nous intéresse.

On retiendra donc plutôt les apports de sobriété qui, sous Henri IV, préparent l'avènement d'un art classique d'une noble gravité au surplus bien française.

En terminant le *Baptistère de Louis XIII* (au château de Fontainebleau), Henri IV semble avoir tenu sur les fonts baptismaux la gloire esthétique de son fils, et, la *place des Vosges* (ancienne place Royale), à Paris, terminée par Louis XIII, de même que le *château de Saint-Germain* (1), portent davantage l'empreinte stylistique de Louis le Juste que celle du fils de Jeanne d'Albret.

---

(1) Il ne reste plus du Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye (en vérité commencé sous Henri II et terminé par Henri IV), résidence favorite des rois de France et où naquit Louis XIV, qu'une aile intacte : le pavillon Henri IV, où se trouve un restaurant. L'édifice actuel, dernier vestige du Vieux Château, date de François Ier et constitue un beau spécimen de la Renaissance.

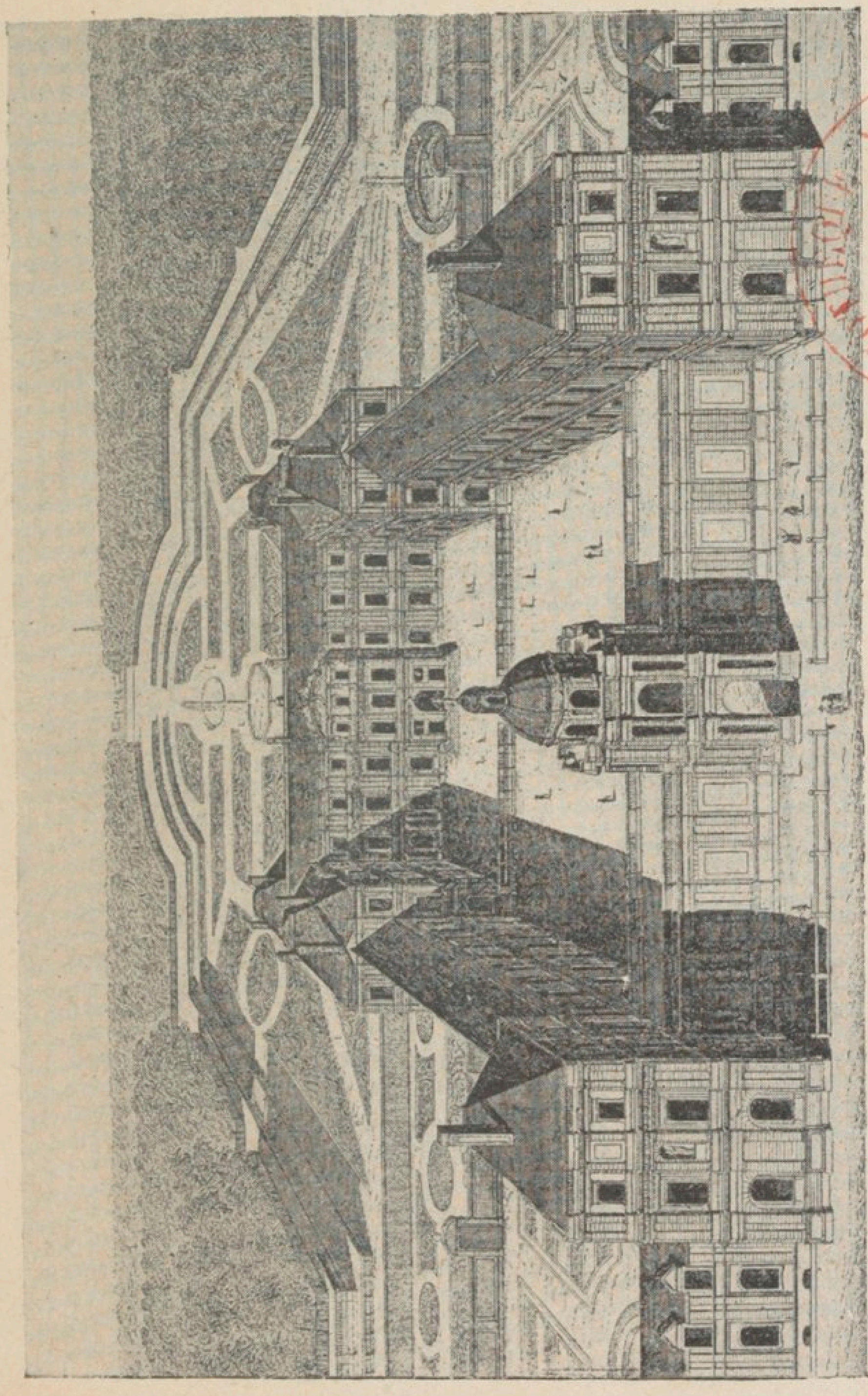


FIG. 17. — *Vue du Palais et des Jardins du Luxembourg* (sous Catherine de Médicis, à Paris).

Glissons donc, également, sur la *façade du château de Fontainebleau*, en pierres et briques, édifiée à la fin du XVIe siècle, ainsi que sur les maisons de la *place Dauphine*, en associant ces prémices à l'harmonie décisive que confère à la cour des Adieux (1), l'*escalier du fer à cheval* (fig. 16), construit sous Louis XIII.

L'architecture de Louis XIII marque l'aube resplendissante du XVIIe siècle, mais elle hérita de l'ère troublée qui creusa un fossé entre la Renaissance artistiquement joyeuse et son avènement triste.

Il y a identité entre le front soucieux de Louis XIII et le fronton qui pèse sur les édifices de son temps. La lourdeur du style en question s'achemine vers la majesté classique, vers une froideur de qualité qui constituent initialement son signe reconnaissable, issu des indications paternelles.

On notera, rétroactivement, que c'est à partir du XVIe siècle que l'art de bâtir des ponts a progressé et, avant d'entamer le style monumental de Louis XIII, nous jetterons encore le morne et massif *Pont-Neuf*, dû à Jean-Baptiste Ducerceau (deuxième partie du XVIe siècle), sur les deux époques de Henri IV et de son royal descendant.

Caractéristiques de l'architecture de Louis XIII. — Aspect général austère et râblé. Peu de décroche-

---

(1) Au château de Fontainebleau.

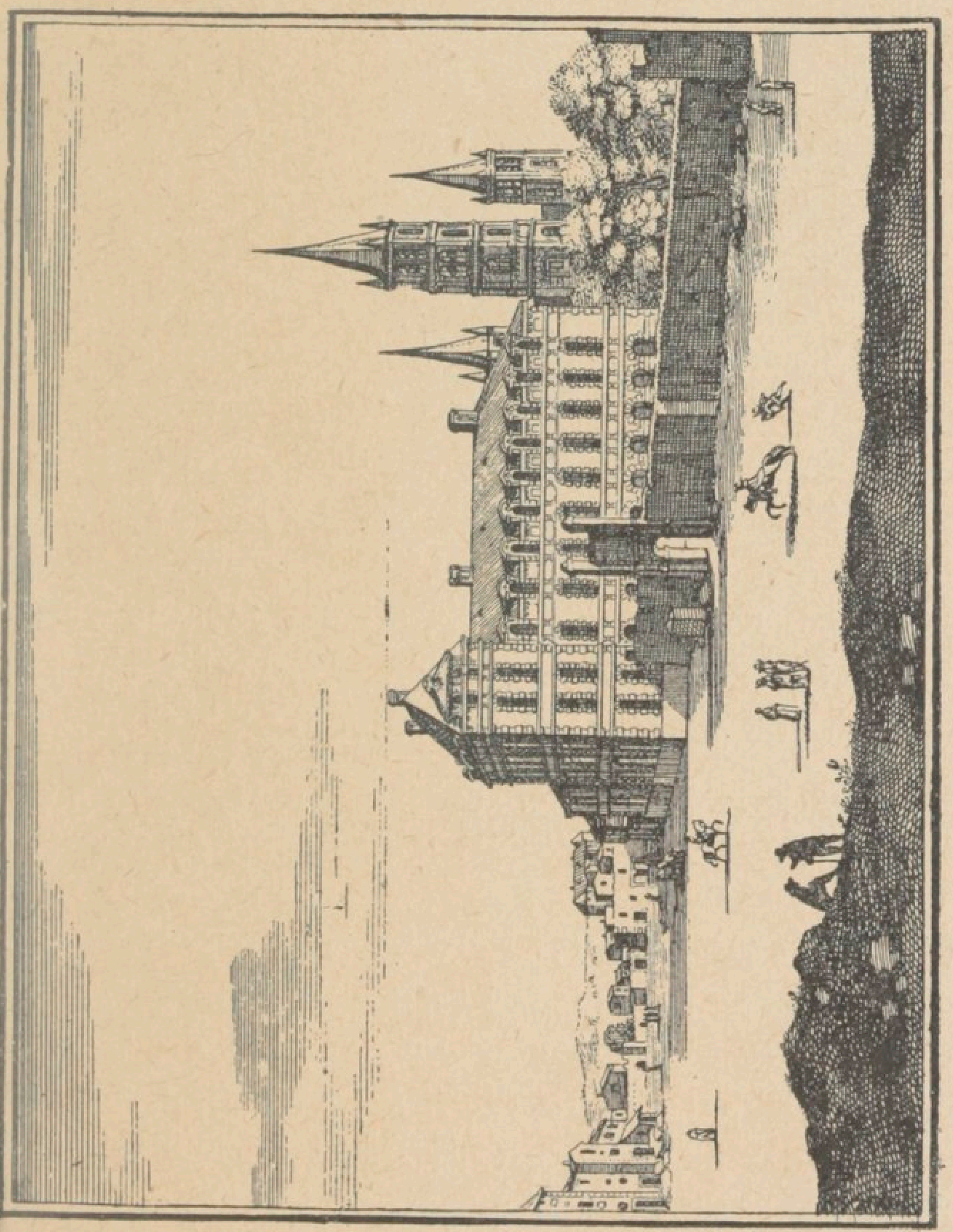


FIG. 18. — *Palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés*, à Paris, d'après une gravure du temps.

ments et de sculptures. Des chaînes de pierre entourent les baies rectangulaires, établissant un contraste avec les briques du remplissage. Ces chaînages, à joints marqués, séparent l'alignement des fenêtres, grimpant parfois jusqu'aux combles, à moins qu'il ne s'agisse de panneaux de pierre unie. Les fenêtres s'alignent symétriquement de haut en bas, elles sont longues et serrées. Les meneaux précédents (de la Renaissance) n'existent plus, des croisées de bois les remplacent; des lucarnes et œils-de-bœuf percent les grands combles recouverts d'ardoises (au lieu de tuiles comme précédemment), couronnés d'épis de plomb et de hautes cheminées. Aux fenêtres, des balcons sans avancée, souvent. Ces fenêtres sont lourdement coiffées, — ainsi que les lucarnes, — d'un fronton écrasé. Ce fronton alterne, aux différents étages, le cintre surbaissé (curvilique) et le triangle également aplati.

Fortes moulures arrondies, un ordre différent pour chaque étage.

(Voir 20 rue Poulletier, à Paris, une porte Louis XIII non moins typique que celle de la fig. 66.)

En matière d'ornements; une lourde palme, une tête de chérubin entourée de roses et des draperies massives, des guirlandes de fleurs et de fruits, non moins pesantes, un cartouche caractéristique ou *cuir*, aux coins enroulés, curieusement embrouillé de lanières, de figures ailées, de masques, et centré par un œuf bombé.

En un mot : une ornementation touffue où com-

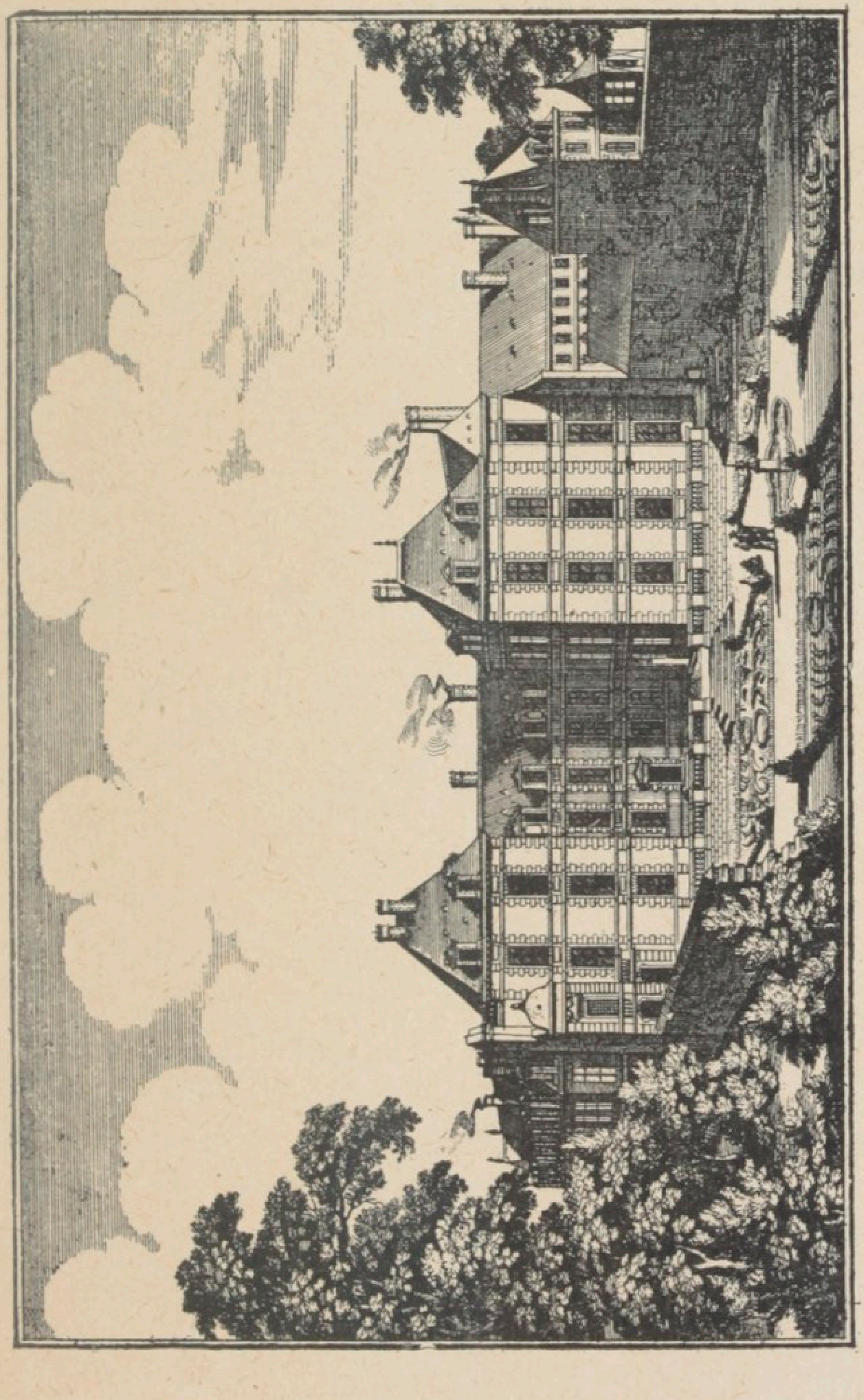


FIG. 19. — *Palais de Chevreuse* (XVIIe siècle), d'après une gravure du temps.

munient les arts flamand et italien, sans l'esprit ni la légèreté de la Renaissance.

Davantage de grandeur, grâce à cette sobriété, mais moins de gaîté.

L'architecture de Louis XIII n'emprunte point toujours à la pierre et à la brique mélangées.

On la remarque aussi, souvent, en pierre comportant des *bossages* (1), manifestation d'appareillage très caractéristique.

La pierre taillée en *bossage* fait à dessein saillie sur le mur nu. Exemple de monuments comportant des bossages : le *Palais du Luxembourg* (fig. 17) (2), par Debrosse (auteur également du *Palais de Justice* de Rennes et de la *Salle des Pas-Perdus* du Palais de Justice de Paris). A ces constructions en pierre, ajoutons : les hôtels *Sully* et de *Rambouillet ;* le *pavillon de l'Horloge* (au Louvre), exécuté par Lemercier, l'*Hôtel de Ville de Lyon*, par Simon Maupin.

---

(1) Au vrai, ce fut Philibert Delorme qui innova la décoration en bossages dans les façades des anciennes Tuileries. Les colonnes à tambours ou à bracelets, dites *françaises,* dont s'avantage notamment le palais du Luxembourg, furent également inventées par cet architecte, auteur de Chenonceaux. Toutefois, au XIIe siècle et au commencement du XIIIe, il existait déjà des colonnes annelées.

(2) Sur les faces latérales du palais du Luxembourg actuel on remarque trois pavillons pareils, là où jadis il n'y en avait que deux et, au milieu de la façade, s'élève de nouveau un dôme supprimé en 1800, par Chalgrin, et que rétablit, au milieu du XIXe siècle, A. de Gisors à qui l'on doit, d'ailleurs, le remaniement du monument presque tout entier et son aspect actuel. Voir notre gravure (fig. 17) représentant le palais et les jardins du Luxembourg sous Catherine de Médicis.

Malgré que l'exemple italien persiste légèrement dans ces architectures de grande allure, on goûtera l'affranchissement de notre sculpture dans la solidité des reliefs, non plus mièvres et à fleur de pierre comme sous la Renaissance. Les consoles et les cariatides Louis XIII sont également plus robustes. Exemple : l'hôtel *G. de Fieubet-Lavalette*, sis à l'angle du quai des Célestins et de la rue du Petit-Musc (Paris-IVe).

Aux constructions en brique et pierre précédemment nommées, nous joindrons, indépendamment de ce dernier hôtel, le *château de Louis XIII*, qui servit d'amorce au *palais de Versailles* (fig. 29), l'*hôtel de ville* de *Reims*, l'ancien *hôtel de Mazarin* (œuvre de F. Mansard), enclavé dans la Bibliothèque nationale, l'ancien *palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés* (fig. 18), rue de l'Abbaye, à Paris.

Autres caractéristiques architecturales : la ligne verticale régnant sur les façades, la rareté des tourelles saillantes chères au moyen âge; larges plates-bandes, longues frises, lourds entablements. Usage du dôme, mais encore aplati et plutôt à pans coupés qu'arrondi. Certains dômes Louis XIII figurent la quille renversée d'un bateau. Des frontons appuient typiquement les deux coupoles basses qui couronnent les ailes latérales de l'hôtel de ville de Lyon. Les frontons Louis XIII sont volontiers aussi composés par deux consoles soutenant le cartouche (à extrémités enroulées), dont nous avons précédemment parlé, et

ce cartouche est lui-même rehaussé d'un autre fronton de dimension moindre. La cheminée Louis XIII commence à devenir moins monumentale; elle est plus plate aussi, mais elle est surchargée d'ornements : figures à gaines, guirlandes de fleurs et de fruits, rinceaux, faunes et grotesques encadrant une composition d'inspiration mythologique ou païenne; les deux sentiments souvent mélangés.

Nous avons noté l'influence des arts flamand et italien dans l'aspect général du décor; même solidarité donc, à l'intérieur. On continue à réagir contre les formes riches et moelleuses de la Renaissance. Les soies brodées et les dentelles à l'aiguille prennent maintenant une virilité singulière dans une atmosphère de demi-deuil, parmi la carrure des bâtis. La rigidité est générale dans la distribution plus pratique des pièces de l'appartement prenant l'air et le jour sur des cours davantage spacieuses et plus régulières.

Cette rigidité néanmoins, se rattache à la mâle grandeur, à ce luxe comprimé que nous avons soulignés à l'extérieur. L'*hôtel Lambert* inaugurera la décoration peinte dans les habitations privées. Au pinceau de Le Sueur reviendra le mérite de cette innovation. Désormais donc, les atours de la peinture ne seront plus exclusivement réservés aux châteaux des rois et des princes. Pour apprécier la beauté sereine de l'ornementation sous Louis XIII, on pourra voir les décorations intérieures de quelques salles du *château de Fontainebleau* et du *château de Chiverny*, près de Blois. Quant au *palais Cardinal*,

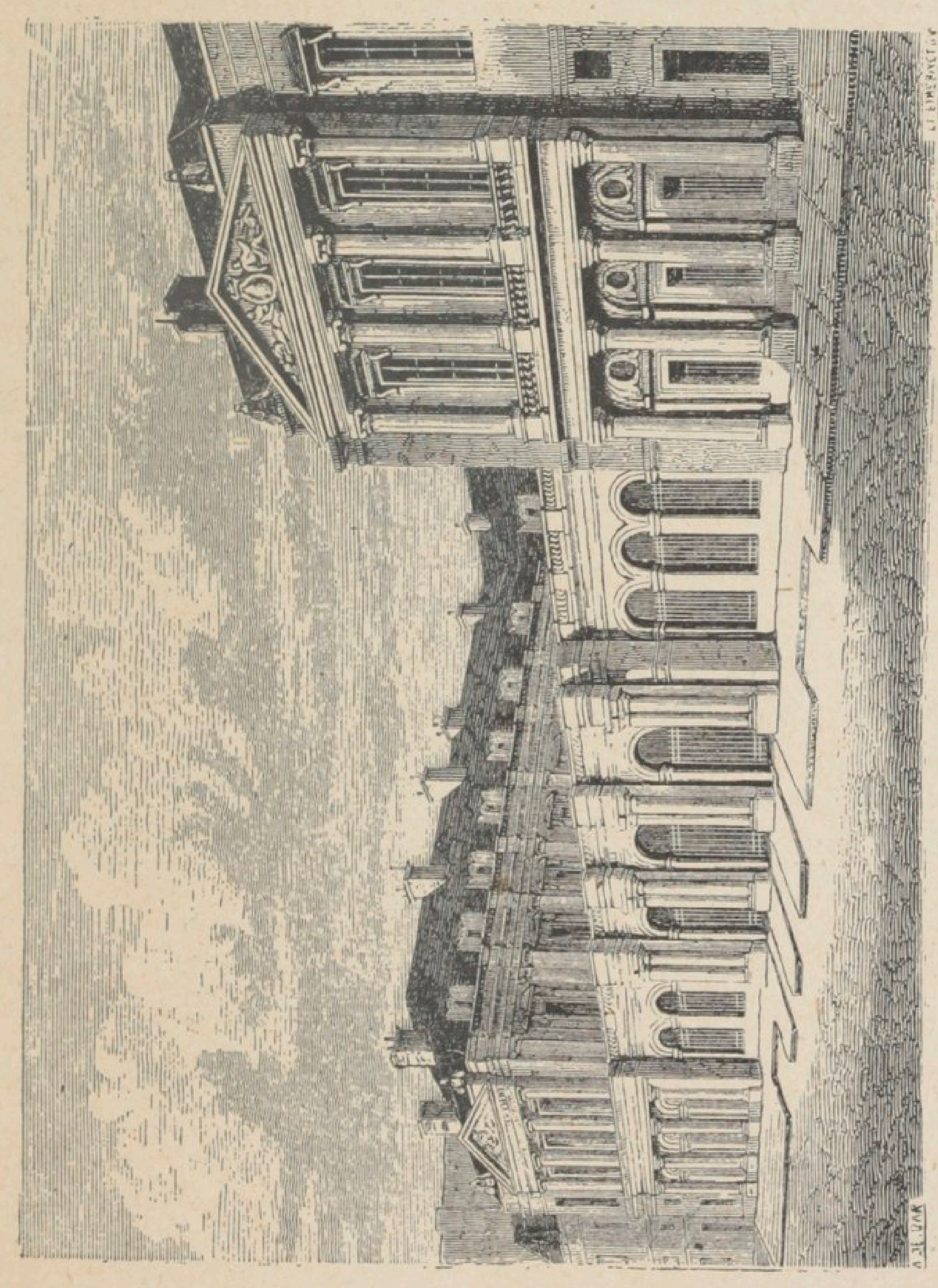


FIG. 20. — *Palais-Royal*, à Paris.

construit par Lemercier, il n'en reste plus que des proues de bateaux sur les trumeaux du rez-de-chaussée (1) qui décorent extérieurement les ailes de la seconde cour du *Palais-Royal* actuel (fig. 20). Anne d'Autriche et le jeune roi Louis XIV y demeurèrent en 1643.

Voiture décrit ainsi la fameuse chambre de la marquise de Rambouillet. Elle « estoit parée d'un ameublement de velours bleu, rehaussé d'or et d'argent... Les fenêtres sans appui, qui règnent du haut en bas, depuis son plafond jusqu'à son parterre, la rendent très gaye et laissent jouir sans obstacle de l'air, de la vue et du plaisir du jardin ».

Et, suivant Tallemant des Réaux, la disposition de l'escalier, dans l'hôtel de Rambouillet, construit sur les plans de la marquise par son mari Charles d'Angennes, contrastait ingénieusement avec les précédentes. « On ne savait (jusqu'alors) que faire une salle à un côté, une chambre à l'autre et un escalier au milieu. »

Mme de Rambouillet inventa donc les escaliers placés dans un des angles du corps principal, obtenant ainsi une longue théorie de pièces sur lesquelles ouvraient les hautes et larges portes et fenêtres dont nous avons parlé. Ces pièces, auparavant peintes de

---

(1) La galerie sur laquelle donne ce rez-de-chaussée est dite : *galerie des Proues*. Le *Palais Cardinal* devint le *Palais-Royal*, qui, incendié sous la Commune, fut réédifié par Moreau et Contant d'Ivry. Il abrite aujourd'hui le Conseil d'État.

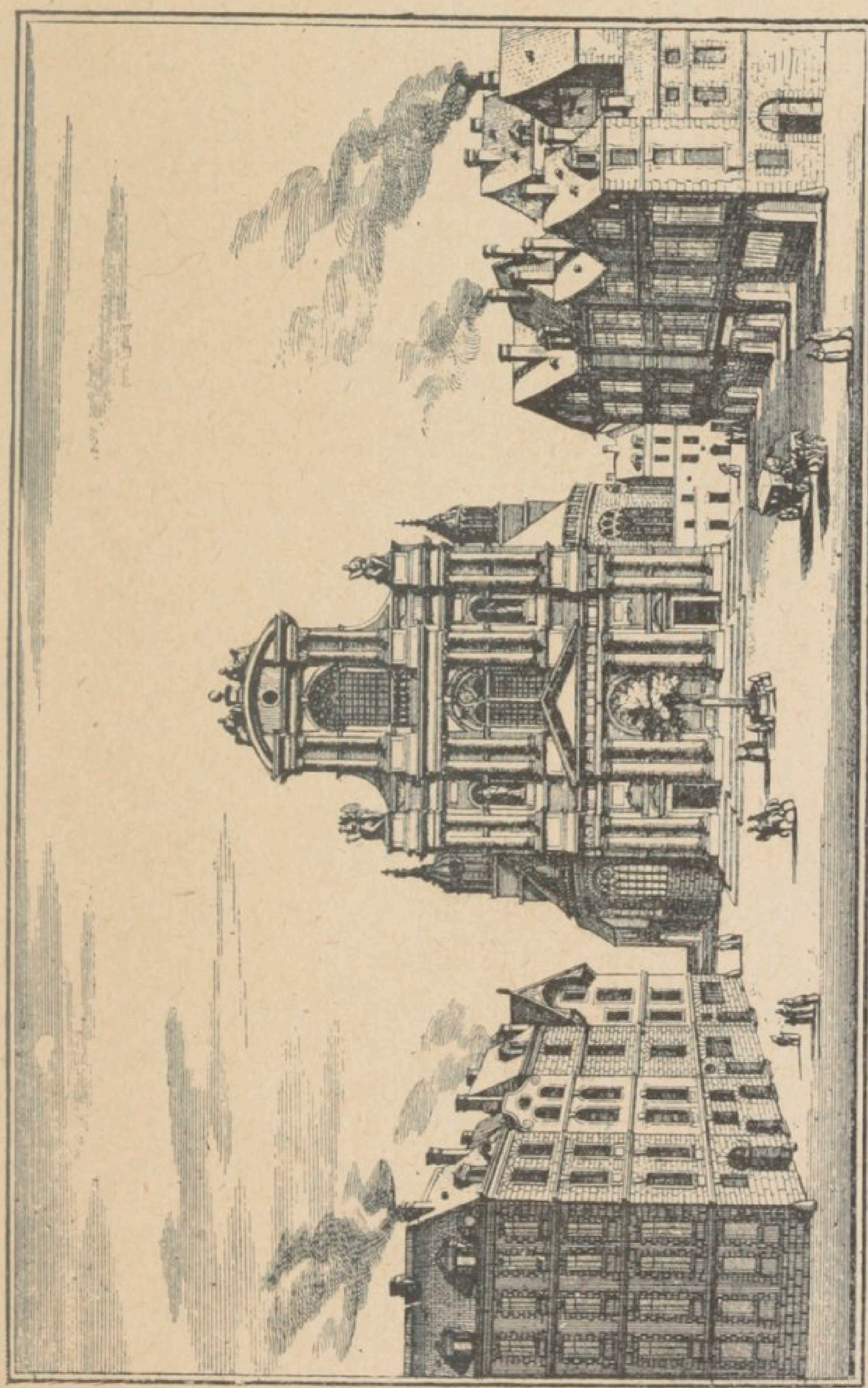


FIG. 21. — *Eglise Saint-Gervais*, à Paris, d'après une gravure du temps.

rouge ou de tanné, furent revêtues également de couleurs nouvelles.

Autres hôtels à Paris : rue Saint-Antoine : l'*hôtel de Mayenne* (sous Henri II), et l'*hôtel de la duchesse de Savoie*, rue Garancière (sous Louis XIII).

(Voir aussi les maisons représentées à la figure 21.)

Architecture religieuse. — Pour ce qui concerne l'architecture sous Louis XIII, le *portail de l'église Saint-Gervais* (fig. 21), à Paris, témoigne de l'application des ordres grecs superposés, par opposition à l'architecture du moyen âge qui les avait bannis. Ce retour à l'antiquité, instauré par Debrosse, s'ajoute curieusement aux styles ogival flamboyant et Renaissance. Toutefois, malgré la hardiesse de ce placage, les architectes du XVIIe siècle eurent le bon goût de résister aux extravagances d'un style « baroque » importé de la patrie de Dante. En revanche, le style « Jésuite », inspiré de l'architecture italienne du XVIe siècle, donne aux églises de l'époque une physionomie spéciale. Les édifices de style « Jésuite » sont caractérisés par les *ailerons*, consoles en forme d'S renversées (se substituant aux arcs-boutants de l'art ogival), n'ayant pour but que de racheter la diminution de la largeur d'un second étage, — un premier étage correspondant à la grande nef et à ses bas-côtés, — grâce à un ordre de colonnes qui change au second étage pour ne communiquer, au moyen d'un second ordre, qu'avec la grande nef dont les voûtes s'élèvent au-dessus du toit des bas-côtés.

D'autre part, un dôme, soutenu fréquemment par un troisième ordre, apparaît derrière le portail monumental de la façade de ces églises où le *triforium* (galerie régnant au pourtour) est supprimé et dont l'aspect des voûtes est aussi modifié.

Le style Jésuite, qui se poursuivra sous Louis XIV, n'offre, au demeurant, qu'une personnalité très relative.

Exemples, à Paris : les églises des *Carmes*, rue de Vaugirard, et *Saint-Louis*, aujourd'hui *Saint-Paul*. Cette dernière, due aux plans de E. Martellange (révélateur du style Jésuite en France) et P. Derand.

La *chapelle de la Sorbonne* (fig. 26), en revanche, œuvre de Lemercier, représente un excellent spécimen de l'architecture religieuse à l'époque en question, notamment par la curiosité de son portail et l'élégance de sa coupole.

Nous renvoyons, enfin, à nos gravures, pour la documentation complémentaire de l'architecture civile sous Louis XIII. Et nous noterons que l'unité remplace maintenant, dans l'ombre de la personnalité royale, dans l'atmosphère des arts protégés par les rois, la division précédente. Autour du noyau représenté par la cour, la noblesse développe ses attaches et forme ses grandes familles. Le goût de la conversation groupe ainsi une élite dans une société qui se recherche davantage autour du culte des belles lettres et des mœurs plus assises, plus raffinées.

L'architecture (notamment) devait profiter de cette tendance à s'assembler, à mettre en commun le bel

esprit et les belles manières, pour préparer le cadre à la demeure privée, aux hôtels particuliers. C'est en quelque sorte un acheminement vers l'unité artistique des villes. Un nuage gris a passé sur le ciel riant de la Renaissance. Louis XIII, placé entre la robe rouge de Richelieu et la jupe noire de sa mère, subit le joug que son architecture reflètera. Cette architecture morigénera la précédente, en attendant que Louis XIV lui donne l'essor majestueux et brillant qu'elle semble avoir comme contracté.

CHAPITRE VI

Caractéristiques morales et esthétiques de l'Architecture française sous Louis XIV. — Du décor, de l'église, du palais et de la maison, à l'intérieur et à l'extérieur, etc.

L'architecture de Louis XIV développa, en grandeur et en magnificence, l'indication sobre et morose de son auguste père. Louis XIII avait jeté les bases de cette architecture officielle qui devait fleurir sous le règne de son fils, opposant la solennité classique à l'art sensuel de la Renaissance.

La fameuse *colonnade du Louvre*, par Claude Perrault (fig. 22), symbolise, dans la suffisance, cet art éminent de paraître, tout ce faste dont l'exemple rayonna sur le monde entier.

Le chef-d'œuvre de Perrault, effectivement, n'est qu'un superbe placage discordant dans l'ensemble des bâtiments du Louvre, et, au surplus, sans utilité praticable.

L'architecture romaine avait servi de modèle à l'époque de Louis XIII, pareillement sous Louis XIV, mais avec une pompe bien française. Et le roi Soleil

se fit l'organisateur de la monarchie française dont la chaîne ne fut brisée qu'à la Révolution de 1789.

Epoque emphatique par excellence, où les Arts et les Lettres, merveilleusement exaltés et soutenus, témoignèrent fiévreusement de leur gratitude à l'égard comme à l'image d'un monarque orgueilleux. La cour de Louis XIV ordonnant une dignité, un lustre, à la mesure de son souverain. La cour de Louis XIV personnifiant un art égoïste où l'esprit classique correspondait à la noblesse, à la majesté de l'individu.

La conception d'un fat de haute envergure, splendidement favorable à l'essor des diverses manifestations de la Beauté enrégimentée, placée sous la férule d'une volonté, d'un caprice, plus instinctifs que raffinés, mais admirablement conseillés.

Plus que jamais se vérifie ici la parole de Montesquieu : « Le Prince imprime son esprit à la Cour, la Cour à la Ville, la Ville aux Provinces. L'âme du Souverain est un monde qui donne la force à tous les autres. »

On conçoit dans quelle serre les fleurs rares du génie prospérèrent alors, et, pour nous borner à l'architecture, nous nous apprêterons à distinguer généralement le caractère élevé d'un art officiel dans une société d'élite.

Le goût pour la symétrie devait répondre à la régularité du temps. Aussi bien, la redondance à l'ordre du jour, ne pouvait manquer de correspondre à une façade des édifices purement sacrifiés à l'aspect

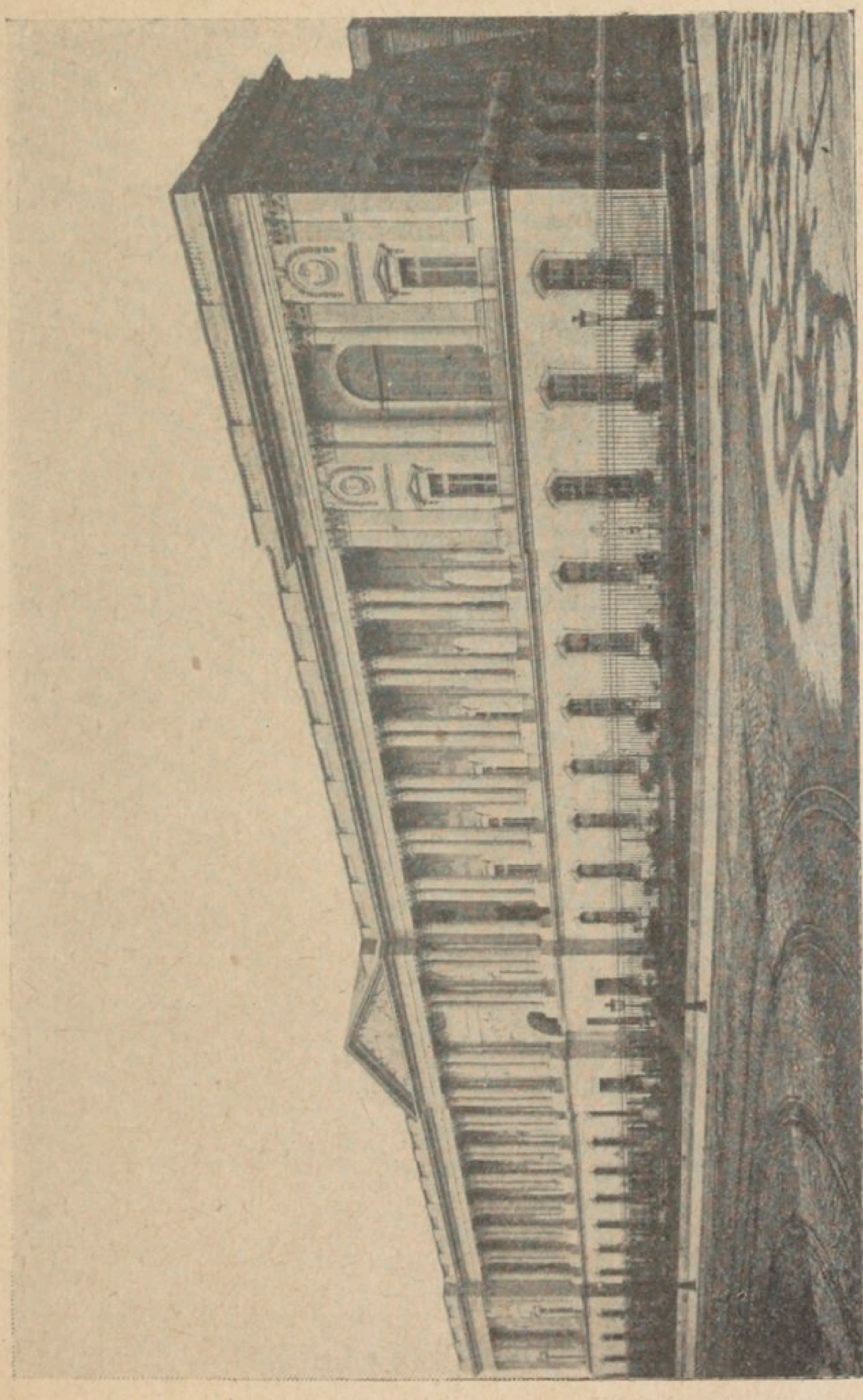


FIG. 22. — *Colonnade du Louvre*, à Paris.

extérieur. Nous avons pris pour type de cette superbe insouciance des besoins à satisfaire, la colonnade du Louvre, et, nous en verrons plus loin d'autres exemples.

Non moins symbolique de la fierté d'alors, fut l'extension du dôme. Pour flatter le surhomme, Louis XIV développa l'ampleur de la perruque qui coiffe non moins avantageusement les monuments de son siècle. Souvenons-nous que le XVIIe siècle fut l'apothéose de l'Homme comme le XVIIIe siècle fut celle de la Femme. Deux époques esthétiques opposées, l'une sacrifiant à la virilité hautaine, l'autre succombant à la grâce.

Mais ce ne fut point suffisant, dans la pensée royale, d'exalter l'apanage du masculin, de surhausser d'un dôme imposant le chef de l'individu grâce à une perruque monumentale. Il importait maintenant, de glorifier le sexe privilégié, dans son architecture. D'où la création de la *Place des Victoires* (fig. 23), par Prédot, et de la *Place Vendôme* (à Paris), par J. Hardouin-Mansard où, en plein milieu de bâtiments symétriques, s'éleva la statue du roi.

Louis XIV entendait que la nature pliât sous sa volonté (Le Nôtre, sur l'ordre de son souverain maître, convertit à une maçonnerie verdoyante notamment les allées d'arbres du palais de Versailles), et, tandis que Jules Hardouin-Mansard obéissait de même à Sa Majesté, en présidant à la discipline d'une architecture officielle, Charles Le Brun, se courbant

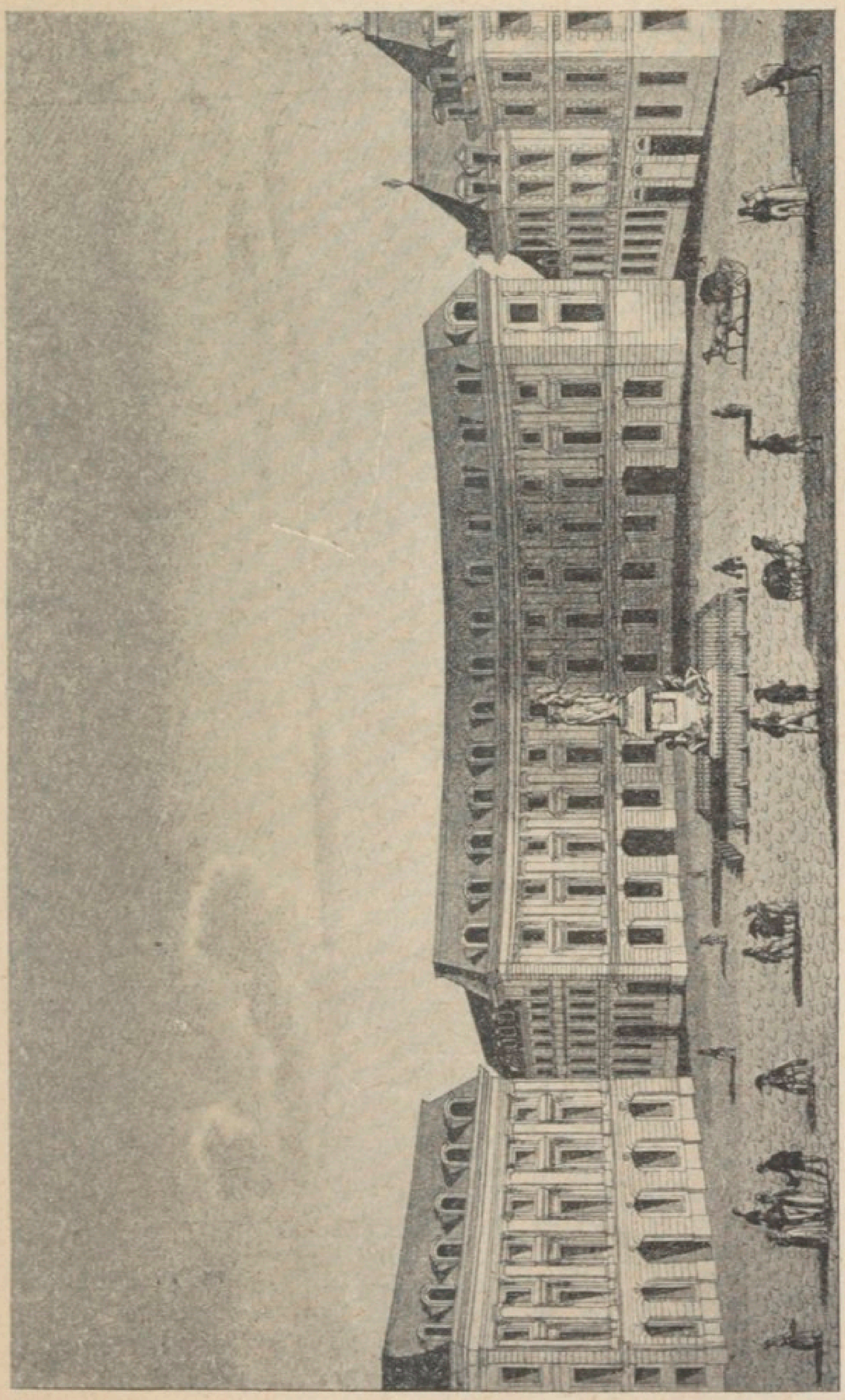


Fig. 23. — *La place des Victoires*, à Paris en 1789, d'après une gravure du temps.

non moins sous le joug, décrétait le style pictural et décoratif de Louis XIV.

C'était l'heure où Pierre Corneille et Jean Racine parlant le langage des dieux, béatifiaient le Verbe. L'heure de la Tragédie héroïque se profilant sur un temple grec, aux accents du plus pur lyrisme. L'heure de l'apparat et de l'apothéose coïncidant singulièrement avec le premier théâtre du grand Siècle inauguré au palais Cardinal.

Comment s'étonner, ensuite, que l'idée de la porte monumentale ait pu renaître à cette époque altière !

A l'exemple des arcs de triomphe romains de Titus, de Constantin, les portes *Saint-Denis* (fig. 24) (par F. Blondel), et *Saint-Martin* (fig. 25) (par Pierre Bullet), s'érigèrent à Paris, sous Louis XIV, de même que des ponts monumentaux comme le Pont-Royal.

La *Galerie des Glaces*, au palais de Versailles, encore, vint à point pour répercuter la majesté d'un cortège solennel qui passe. Et, c'est par une cour d'honneur que l'on accède au palais. Et, c'est un escalier amplement développé qui aboutit, — selon le rite italien, — à une enfilade d'antichambres et de galeries préludant à l'effet perspectif des salons. Aperçus des vastes croisées, savamment multipliées, les jardins se prolongent comme indéfiniment, avec la complicité des miroirs d'eau.

Tout pour l'effet. Tout ramené à la gloire et à l'orgueil d'un monarque autoritaire dont nous avons précédemment noté le mépris pour les œuvres de

FIG. 24. — *Porte Saint-Denis*, à Paris.

l'art ogival dues au goût « sauvage » de « grossiers » aïeux. Tout ce qui ne se réclamait pas de l'Antiquité latine ou de la Renaissance était alors, « à quelques degrés du pays des Hurons » !

Admirables réactions, en somme, contre la copie et le pastiche seulement florissants aux époques sans idéal ni gloire, qui nous valurent une éclosion de chefs-d'œuvre différents, un fécond renouveau du génie.

On retiendra donc, au début de cette étude, l'identité singulière entre la personnalité d'un souverain et l'énonciation de son art.

Louis XIV, aussi bien, s'assoiera dans le fauteuil vaste qui sied à son port auguste. Ce siège masculin s'opposera à la bergère capitonnée de la Régence et de Louis XV, pour déterminer des mœurs différentes.

Pénétré de ces généralités, nous estimons que le lecteur est davantage préparé maintenant, à aborder le détail de ce qui l'intéresse ici, spécialement.

Caractéristiques de l'architecture sous Louis XIV. — Tout d'abord, nous assistons à une manifestation plus policée des mœurs qui ne s'attarde plus, comme au moyen âge, à des échelles de constructions mesurées ou proportionnées, soit aux servitudes belliqueuses, soit au rang social.

Le moyen âge avait paralysé le développement de l'architecture domestique, dominé qu'il était par le souci de la guerre qui le contraignait à une ceinture défensive. D'autre part le débordement des

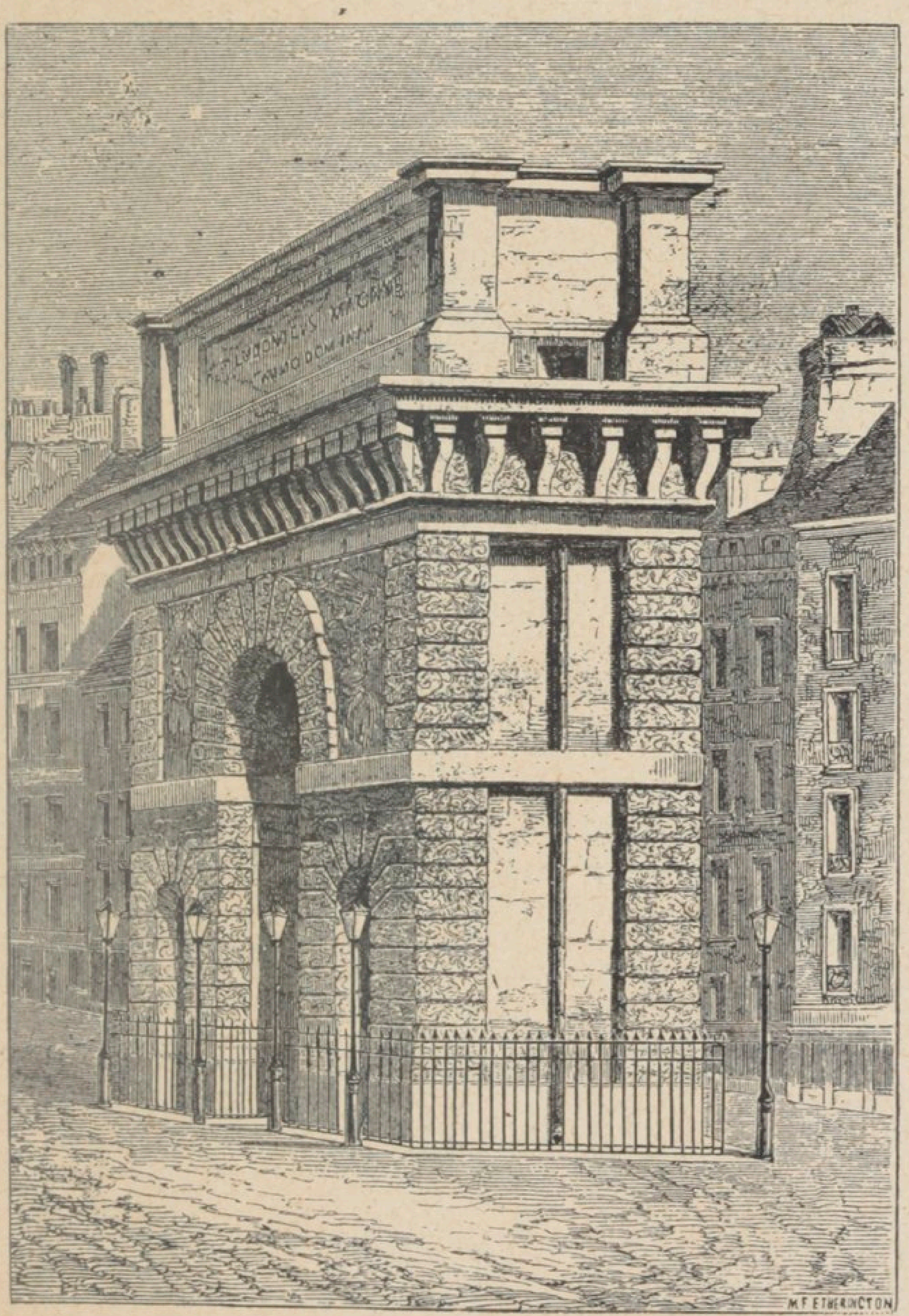


FIG. 25. — *Porte Saint-Martin*, à Paris, d'après une ancienne gravure sur bois.

églises et des couvents restreignait l'emplacement de la maison bourgeoise. Sans compter que si les édifices civils tenaient à dominer les demeures bourgeoises, les nobles entendaient ne pas habiter au niveau des rustres et qu'enfin l'église prétendait surpasser tous les toits humains !

Or, nous avons constaté, dès le début du XVIIe siècle, l'avènement d'un ordre moral correspondant à une conception urbaine plus conforme à la formation comme à l'agrément de la société. Ce fut l'épanouissement de l'hôtel particulier, de la libre jouissance du sol, en opposition avec le groupement craintif des maisons plébéiennes vis-à-vis du château princier oppresseur.

Le grand mouvement vers la formation esthétique des villes se faisait ainsi jour, et, le château-fort, descendu de sa butte, n'était plus qu'un maussade souvenir sur le terrain égalisé.

Sous Louis XIV, le mouvement s'étendit, et les quartiers naquirent dans la ville, aux alentours des hôtels et des édifices.

Depuis Louis XIII, déjà, les riches demeures de la noblesse avaient renoncé à la hiérarchie, en hauteur, des habitations. Elles prirent même le contre-pied de leurs anciennes prérogatives, en affectant d'être les plus basses, alors qu'en vérité les maisons bourgeoises et celles des pauvres surtout, ne devaient leur hauteur qu'à la superposition des étages. En revanche, la flèche des églises poursuivit sa domination imposante, au nom du culte.

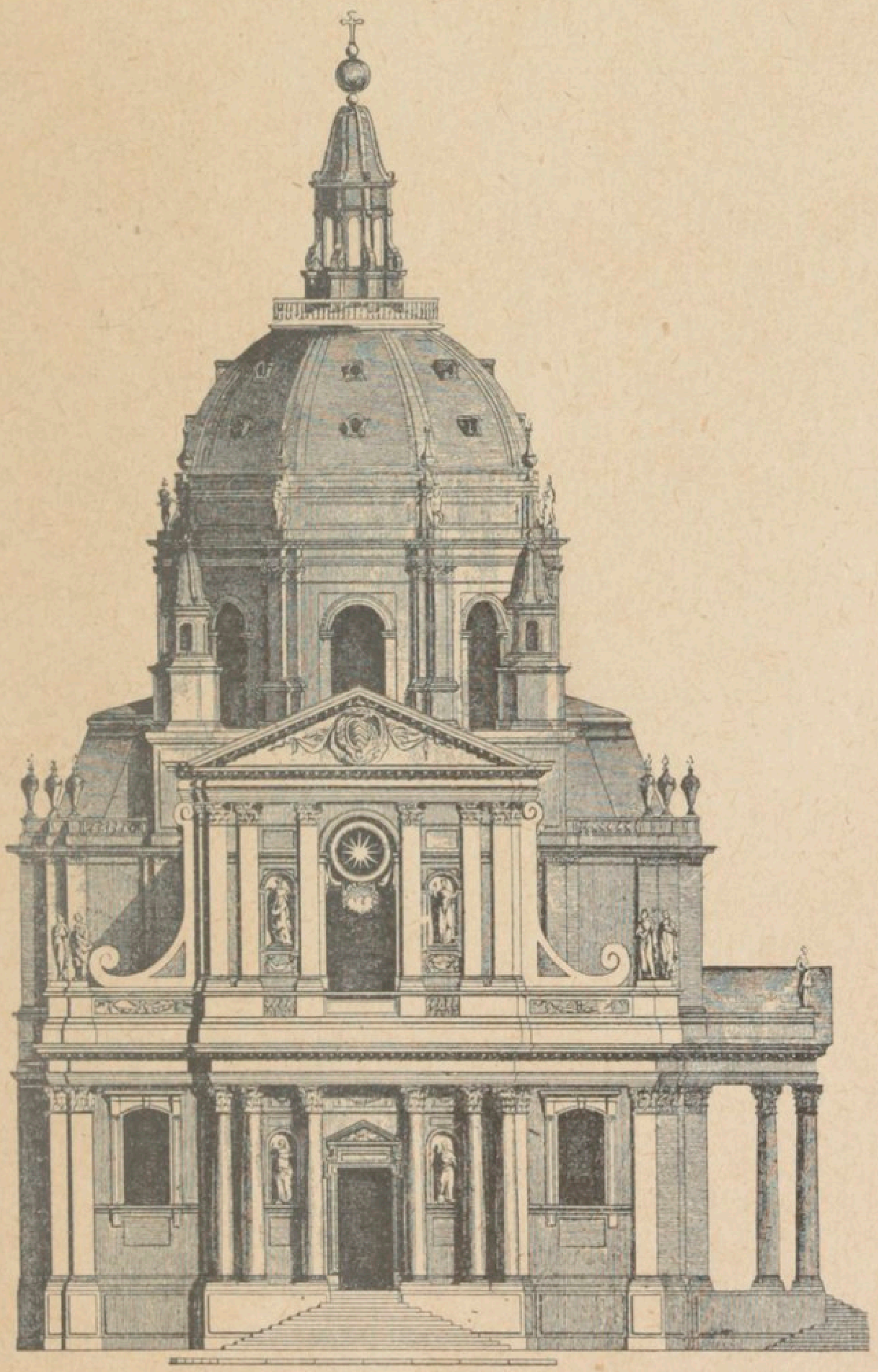


FIG. 26. — *Portail de la Sorbonne*, à Paris, d'après une gravure de 1635.

Nous nous arrêterons premièrement à l'église.

François Mansard avait donné les premiers plans de l'*église du Val-de-Grâce*, puis, par suite de l'intransigeance du célèbre architecte, Pierre Lemuet et Gabriel Leduc lui succédèrent. Le dôme de ce beau monument rappelle, par ses proportions, celui de Saint-Pierre de Rome, et, l'*Institut* (par Le Vau), de même que la *Sorbonne* (fig. 26) (par Lemercier), et les *Invalides* sont couronnés également d'une coupole à l'italienne.

D'ailleurs, il apparaît que les églises françaises du XVIIe siècle se soient plu à rappeler, dans leur ensemble colossal, la célèbre basilique de Saint-Pierre de Rome, et ce modèle nous inspirera jusqu'au début du XIXe siècle.

En contemplant les *Invalides* (fig. 27), chef-d'œuvre de Jules Hardouin-Mansard, la superposition harmonieuse de ses trois coupoles dissemblables de forme et de hauteur, on demeure impressionné par tant de magnificence réalisée. Leur dôme orgueilleusement doré est bien le panache seyant à l'époque du grand Roi, et, ce dôme auquel la chapelle de *la Salpêtrière* (fig. 28), par Libéral Bruant, n'échappa pas, autrefois banni par l'architecture ogivale, revient coiffer, pour ainsi dire, originalement en France (après l'Italie), le chef de l'église chrétienne.

Retenons donc, comme signalétique de l'édifice religieux en France, dans tout le XVIIe siècle, les types majestueux du *Val-de-Grâce*, de la *Sorbonne*, et des *Invalides*, qui s'ajoutent à l'aspect de *Saint-Paul*

(à Paris également), dont le style fut importé, ainsi qu nous l'avons précédemment indiqué, par les Jésuites.

Notons enfin, que si ces monuments doivent à

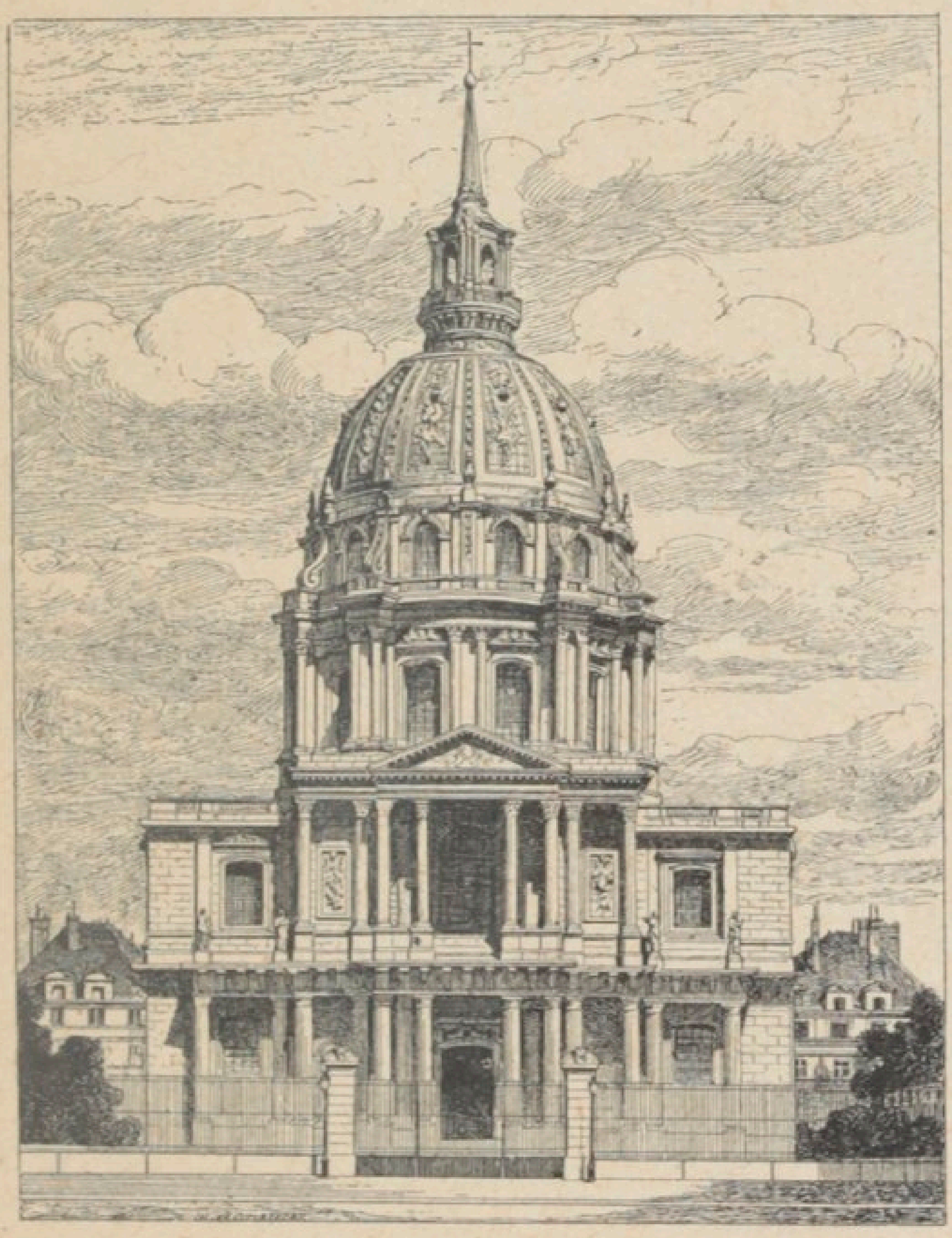


FIG. 27. — *Hôtel des Invalides.*

l'Italie dans leurs grandes lignes, ils échappent nettement au modèle par l'élégance, la richesse, la sobriété et le goût délicat des détails.

Avant de revenir particulièrement à Jules-Hardouin Mansard (1646-1708), architecte en titre de

Louis XIV, qu'il ne faut pas confondre avec son grand-oncle François Mansard (1598-1666), père de la « mansarde », nous ajouterons à l'œuvre de ce dernier : les églises *Sainte-Marie de Chaillot*, des *Minimes* (place Royale), de la *Visitation de Sainte-Marie* (rue Saint-Antoine) et des *Feuillants* (pour le portail), à Paris.

D'autre part, la construction de l'*aile du château de Blois* dite de *Gaston d'Orléans* (frère de Louis XIII), revient à cet architecte original et fécond, ainsi qu'à Blois, encore, l'église *Saint-Vincent* et le plan de l'évêché qui fait suite à la cathédrale Saint-Louis, sans préjudice des hôtels que nous citons à la fin de ce chapitre.

Monuments civils, châteaux, etc. — *Le palais de Versailles* (fig. 29 et 30) est le prototype de l'architecture civile sous Louis XIV. C'est là que le grand Roi cristallisa toute l'ampleur de son geste et con crétisa son orgueilleuse soif de beauté.

Les *palais du Louvre* et *de Versailles* relèvent de l'ordre colossal, c'est-à-dire que leur façade s'avantage symétriquement de colonnes jaillissant du soubassement à la corniche, constituant un placage derrière lequel plusieurs étages de fenêtres s'ouvrent. Les galeries à colonnades, les portiques, chers à la Grèce antique, s'imposent alors uniformément à l'architecture. Nous avons pris, à dessein, pour type de ce système décoratif la *colonnade du Louvre* (fig. 22) (par Claude Perrault), en raison de l'exa-

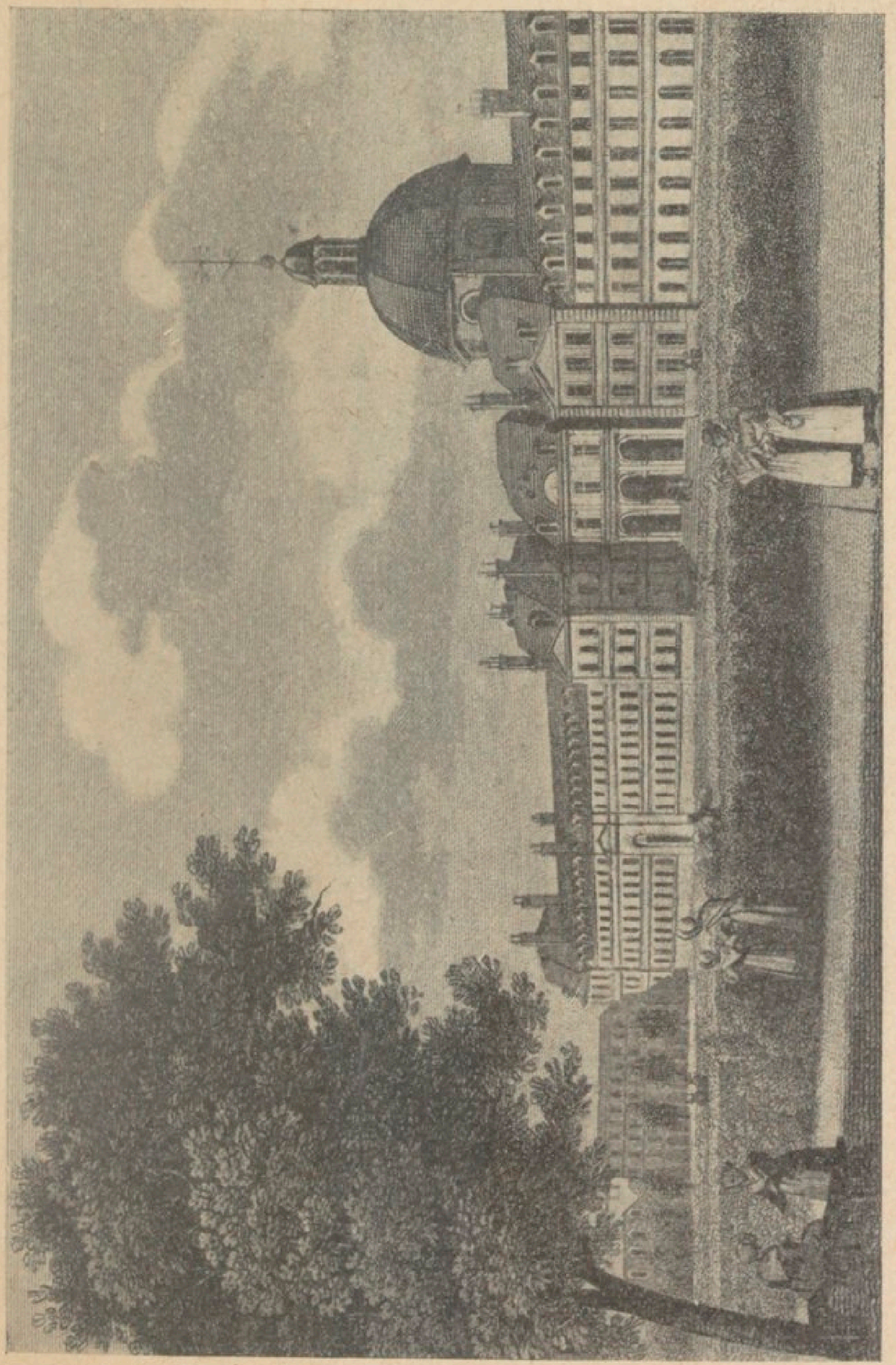


FIG. 28. — *Hôpital général dit « La Salpêtrière »*, à Paris, d'après une gravure du temps.

gération de son effet aussi imposant qu'impraticable et sans rapport avec l'édifice sur lequel elle s'applique.

Or, on notera initialement, que cette uniformité dans la disposition générale, la distribution et la construction des bâtiments de cette époque, constituent en propre l'unité de leur style. Aussi bien, depuis les formes de la menuiserie jusqu'à celles de la serrurerie, en passant par les moindres expressions de la décoration, tout s'harmonise en un même caractère, pour affirmer la pureté d'un art véritable. Qu'importent les critiques adressées à l'incommodité des appartements de Versailles sacrifiés à l'apparence, de même que le vaste fauteuil du temps, où l'on était mal assis ! Dans l'ensemble, tout concourt à la volonté de subjuguer le regard. Point une faute à relever dans cette discipline de hautain émerveillement qui, des baies ouvertes sur la nature, se prolonge sur des perspectives géométriques de jardins, inséparables de l'architecture qu'ils poursuivent et exaltent.

Car, alors que les jardins de la Renaissance s'annexaient à l'édifice, au plan d'ensemble duquel ils se sacrifiaient, sous Louis XIII déjà, il en avait été différemment, et, avec Le Nôtre, sous Louis XIV, domina cette architecture végétale, indiqueé précédemment par François Mansard, au château de Blois (dans les jardins en terrasse de la partie dite de Gaston d'Orléans), qui se faisait un devoir d'accompagnement harmonieux.

De la raideur, point d'originalité à l'extérieur, certes, mais encore les pavillons d'angle du palais

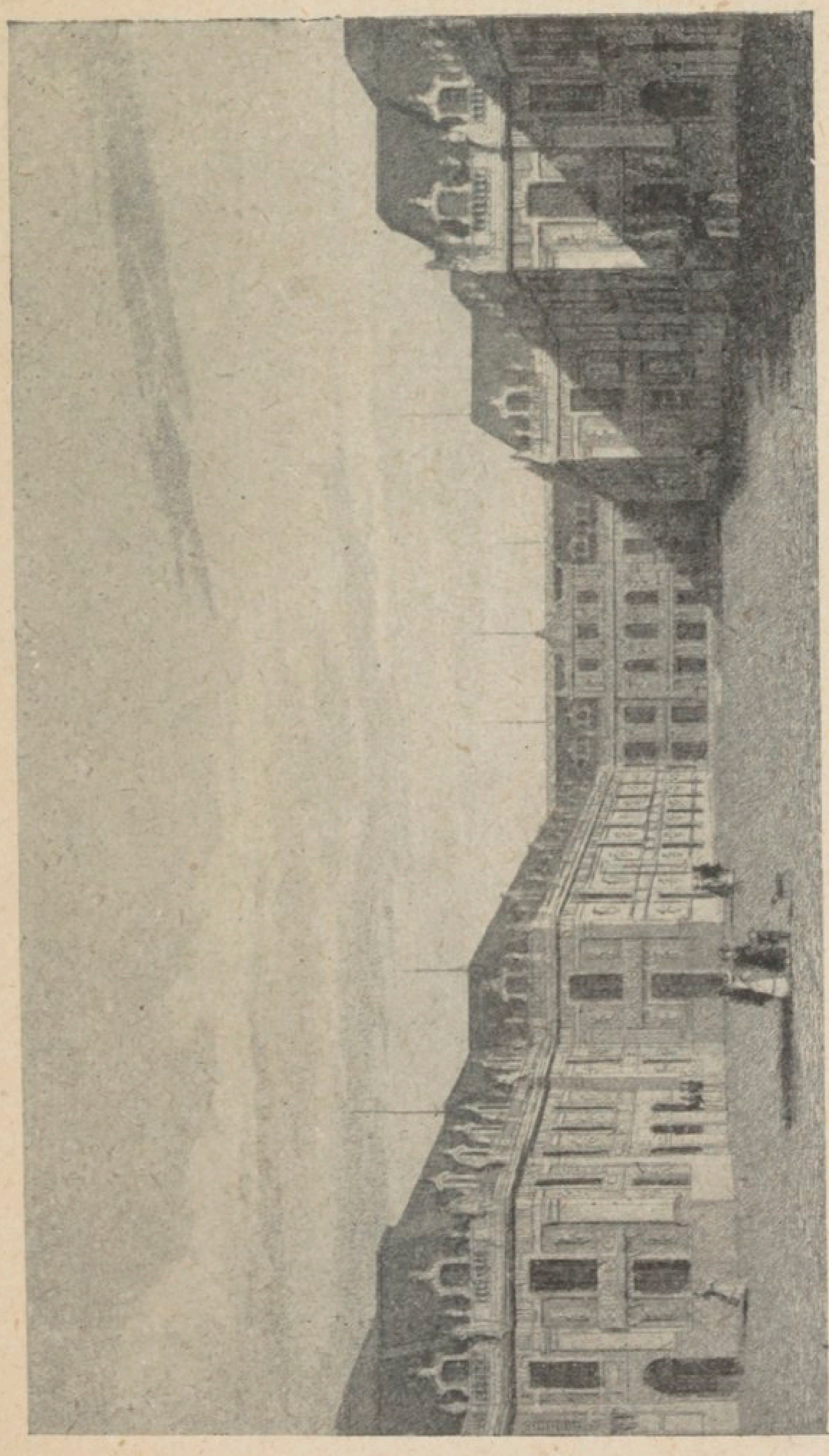


FIG. 29. — *Palais de Versailles, cour Royale,* d'après une gravure ancienne.

de Versailles, les avant-corps centraux auxquels s'adressent particulièrement les colonnes et colonnades, ont fort grand air sous le haut fronton triangulaire qui les couronne, avec les robustes balcons en fer forgé et doré (fig. 31 et 32) dont ils relèvent leur gravité. Et non moins les façades plates, avec percées régulières de fenêtres symétriques, développées entre les deux pavillons.

En objectivant encore le palais de Versailles (dont les premières constructions, ajoutées au modeste pavillon de chasse de Louis XIII, sont dues à Le Vau et furent poursuivies par Mansard), point de toit, mais une série de balustres dont des trophées, casques à panaches, vases et statues, brusquent, par intervalles, la monotonie.

L'effet général (à Versailles et au Louvre) est la prédominance de la largeur sur la hauteur, toujours obéissant à l'idée maîtresse de frapper l'imagination avant de servir les commodités. C'est après avoir traversé une vaste cour d'honneur que l'on atteint aux galeries successives, à toute une théorie d'antichambres (à l'extrémité d'un escalier largement développé dont des spacieux paliers ménagent la solennité) qui aboutissent à la pièce d'apparat, à la salle d'audience, tandis que les appartements d'habitation trouvent inconfortablement asile dans des ailes secondaires.

Qu'est devenu l'escalier à vis d'autrefois ! C'est degré par degré que la magnificence maintenant s'étale, et, marche par marche, le visiteur monte,

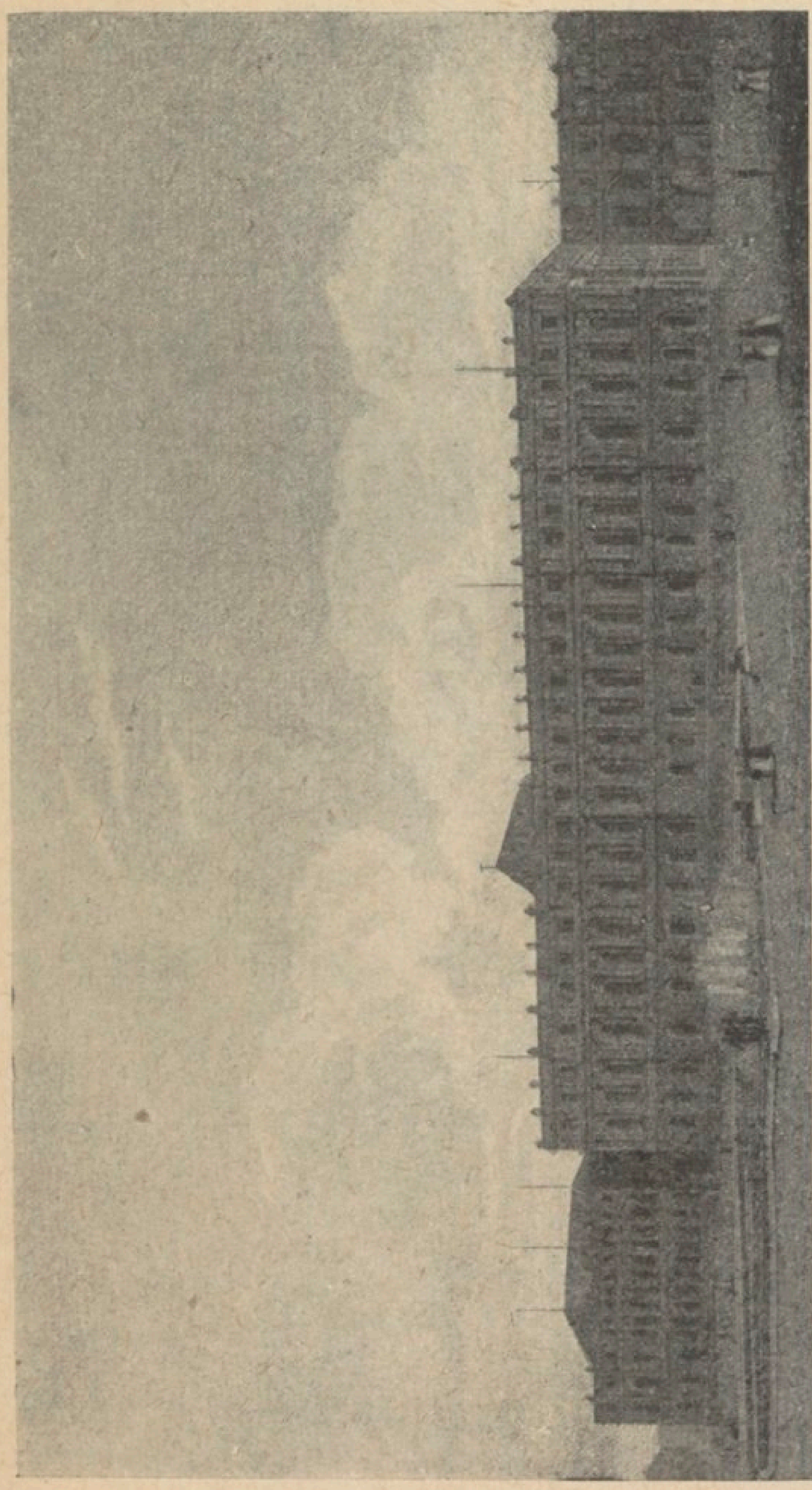


Fig. 30. — *Palais de Versailles, façade du Jardin,* d'après une gravure ancienne.

épanouit sa personnalité, jusqu'à son éclosion au dernier palier où l'on atteint après avoir suivi la courbe, également majestueuse, d'une rampe somptueuse en fer forgé ou bien la noblesse glaciale d'une balustrade.

Pour quitter ces exemples caractéristiques, nous aborderons des généralités techniques. La brique est remplacée par la pierre. Les terrasses sont à l'ordre du jour, et François Mansard met en vogue (après Pierre Lescot, au Louvre) le système des combles *en mansarde* permettant d'utiliser les greniers en manière d'étage.

Les petits carreaux enchâssés dans des montants de bois succèdent aux vitrages montés sur plomb, et les fenêtres munies de châssis de menuiserie ont abandonné les meneaux de la Renaissance. Les panneaux à grand cadre composent maintenant les portes auparavant à petit cadre.

Nous avons mentionné le luxe des glaces, nous y joindrons celui des parquets où l'on ne se mire pas moins. Plus de carrelages donc (leur emploi alternait déjà, mais timidement, avec les parquets, sous Louis XIII), et, souvent, à la naissance de la voûte, on apercevra l'ovale d'un œil-de-bœuf typique communiquant entre deux pièces, à l'intérieur cette fois.

Les tourelles du moyen âge, déjà rares sous Louis XIII, ont disparu sous Louis XIV, et l'élévation du toit diminuera de plus en plus, au siècle suivant. Profitant de la faveur ornementale, les

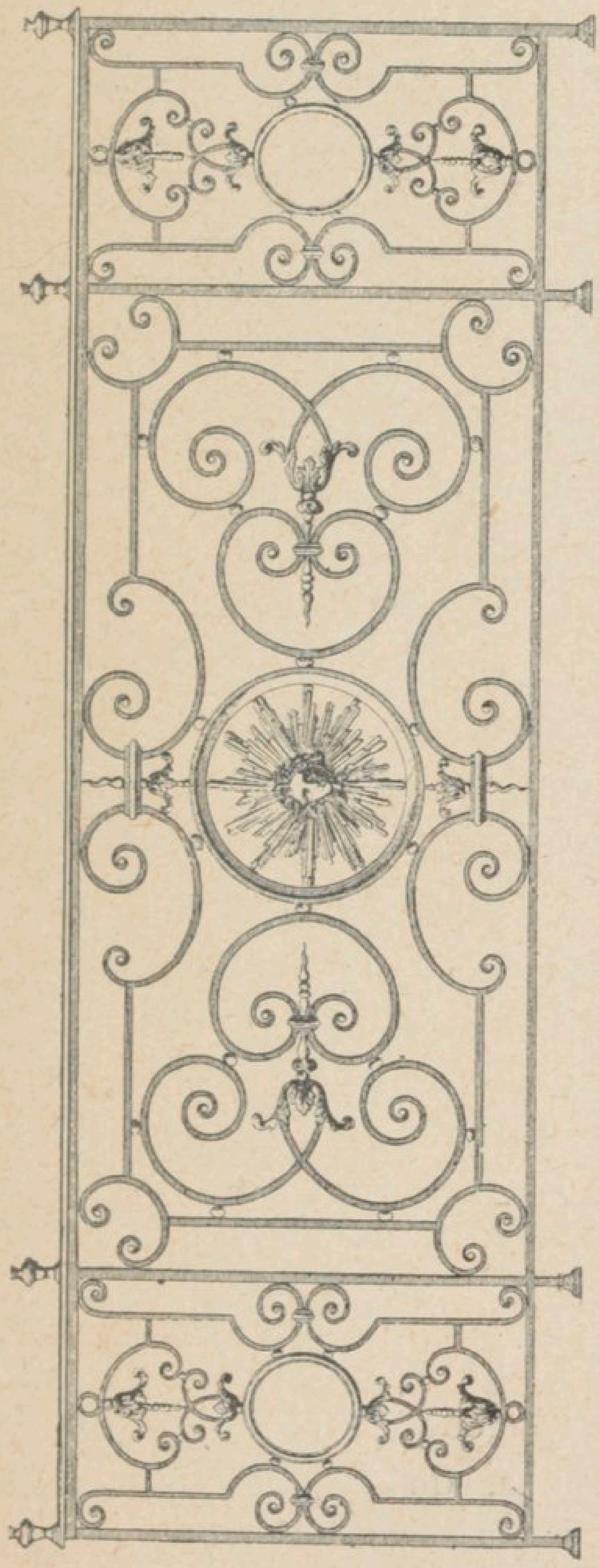


Fig. 31. — *Balcon de style Louis XIV (collection du Val-d'Osne).*

fontaines publiques embellissent leur utilité. Même, leur utilité, parfois, s'efface devant l'unique but d'embellissement. Elles concourent, alors, au décor d'un carrefour, à l'agrément de deux rues qui se rencontrent, poursuivant, de la sorte, ce souci déjà indiqué, de former le lien esthétique entre les habitations, pour s'acheminer vers l'unité des villes.

Exemple : la *fontaine Boucherat* (1697), à l'angle des rues de Turenne et Charlot (à Paris), etc.

Aussi bien, dans les grands parcs où l'architecture ordonnée se continue, l'eau, sous le roi Soleil, aime à jaillir en ruisselantes cascades. Des vasques monumentales, accompagnées de statues, accueillent superbement la retombée des jets d'eau, dirigent spirituellement le caprice de leur chute. Des vases purement décoratifs, c'est-à-dire sans autre utilité que de paraître, s'ajoutent symboliquement encore à cette énumération. Leur majesté vide est inséparable, dans notre vision, de la superbe mais vaine *colonnade du Louvre.*

Louis XIV a mis de l'art partout et dans tout. Les « jardins à la française » qu'il créa (en souvenir de l'antique), dont la nature soumise à son joug représente le type, ont fait l'admiration du monde, non moins que l'admirable ceinture de fortifications dont Vauban, ingénieur et architecte militaire, entoura la France, de Dunkerque aux Pyrénées-Orientales.

Le *Grand-Trianon* (fig. 33), succédant au petit château, — qui avait cessé de plaire au souverain, —

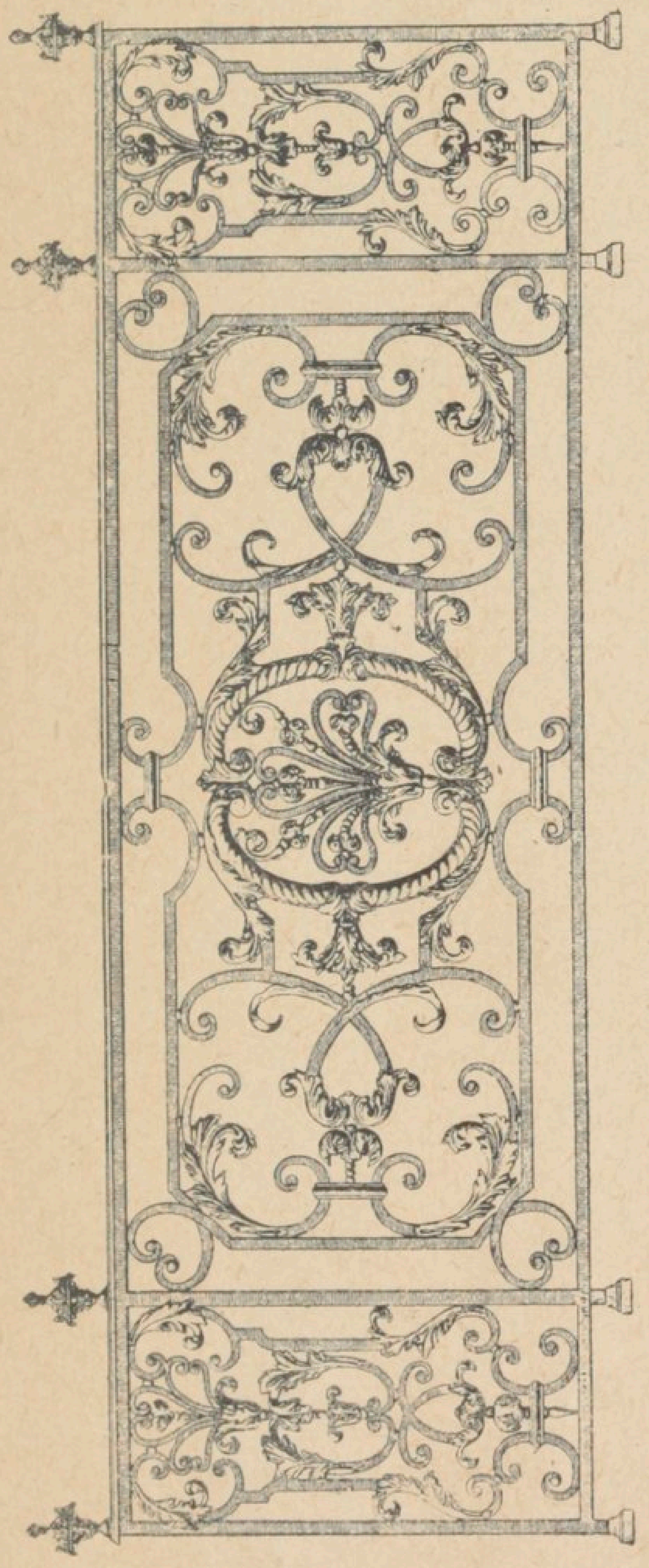


FIG. 32. — *Balcon de terrasse de style Louis XIV (collection du Val-d'Osne).*

sera, grâce à J.-H. Mansard et à Robert de Cotte, un « palais de jardin » d'où les magnifiques parterres étaleront en beauté leurs perspectives.

Au reste, le Grand-Trianon avec son unique étage coiffé d'un toit à l'italienne, n'est qu'un vaste portique.

Un vaste portique? On serait tenté d'écrire que cette creuse magnificence résumée par la colonnade de Perrault, symbolise l'architecture de Louis le Grand...

« Superbes machines ! » s'exclame justement Colbert devant les édifices de son temps qui, en fait, suent l'ennui dans l'uniformité au goût italien non à celui de la France. Plus exactement au rêve d'un roi. Tandis que sous Louis XV (après Henri IV reviendra le style français, non plus sacrifié à l'effet extérieur mais propice aux satisfactions intimes.

Nous poursuivrons notre description par les signes décoratifs.

Les trophées sont fort répandus ainsi que les bossages vermiculés (derniers vestiges du Louis XIII). Les emblèmes du roi, le soleil, les fleurs de lis, etc., les lourdes draperies soulevées par des Titans ou par des amours puissants, dominent à l'entour d'une coquille bordée de perles des plus caractéristiques surmontant fréquemment un masque de femme et un lambrequin.

Autres décors : les mascarons, casques à plumes, boucliers surchargés de détails, cartouches et cornes d'abondance, avec tous les ornements antiques :

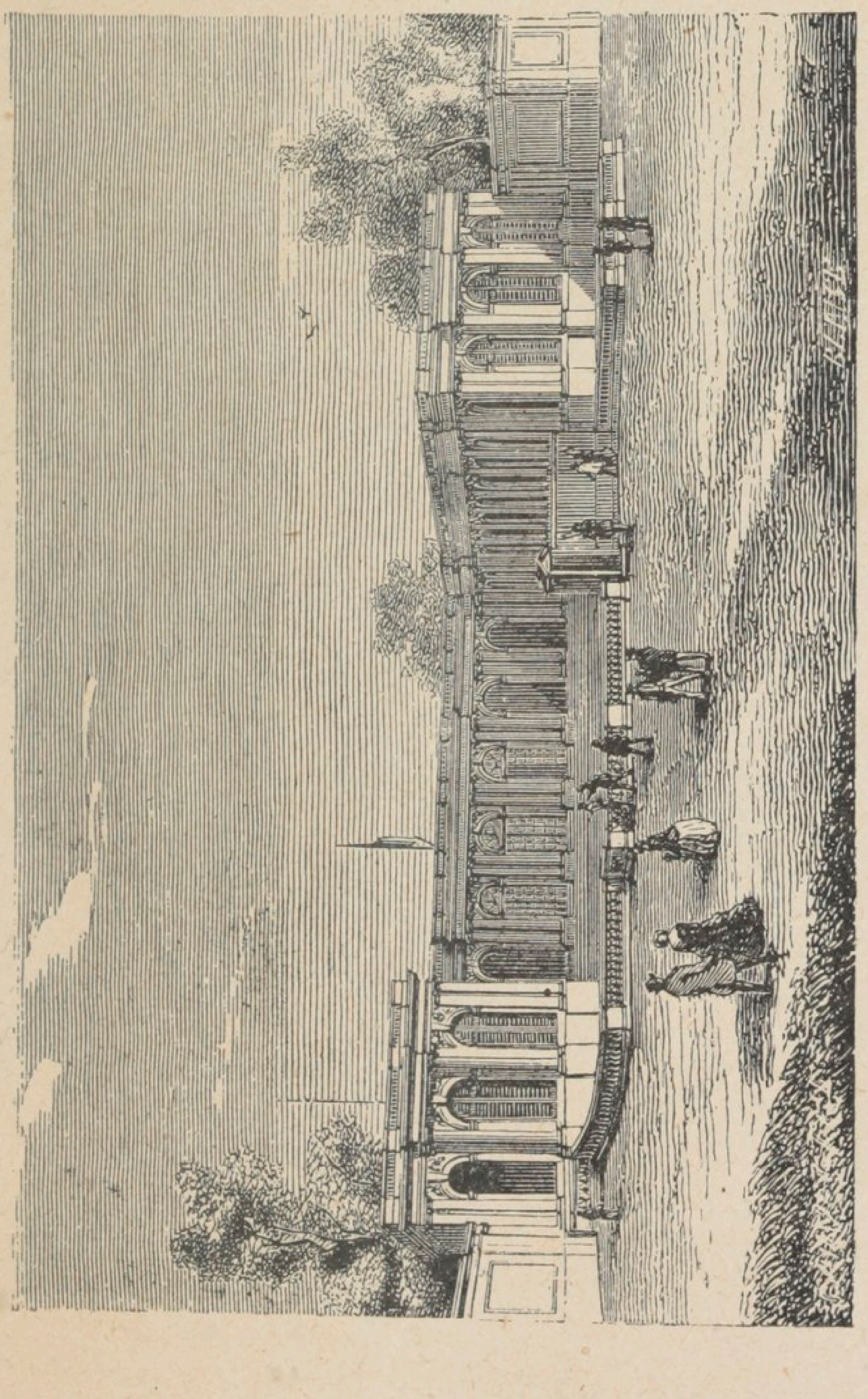


FIG. 33. — *Le Grand-Trianon*, à Versailles, vers 1868.

oves, rais de cœur, postes, denticules, etc. Un léger treillis composé de losanges centrés par des perles, des moulures à crossettes juxtaposées symétriquement sur un fond strié, le chiffre de Louis XIV : deux L opposés, de massives cariatides dans des gaines, des sphères, portiques étagés, girandoles, cassolettes, brasiers, dômes en treillage, etc.

En général : une décoration largement étoffée et tumultueuse, des figures d'homme et de femme, des satyres et toutes autres figurations païennes aux formes opulentes, au geste ampoulé.

L'œuvre du peintre Le Brun, du moins, ressortit à cette dernière expression, à l'entour des vastes compositions allégoriques dédiées à la gloire de son souverain maître, tandis que la fantaisie légère de Bérain et de Lepaultre, renouvelée des arabesques du passé, représente l'autre manière décorative dont usa le grand Siècle.

Le lecteur consultera donc avec fruit, les tableaux et dessins de ces maîtres essentiellement liés à la manifestation qui nous occupe.

*
* *

Une pause avant de poursuivre. On méditera utilement sur les notes suivantes.

Les lucarnes n'apparaissent pas avant le XIIe siècle où elles éclairent des chambres dans des combles élevés. Du XIIIe siècle au XVIe, l'usage des lucarnes se développe (à l'époque romane, les maisons rece-

vaient la lumière par les baies des pignons); elles deviennent un motif de décoration.

Plus tard, les chambres éclairées par des lucarnes prirent le nom de *mansardes*, bien qu'elles n'aient pas été inventées par Mansard, mais par Pierre Lescot, répétons-le, qui en avait eu précédemment l'idée, au Louvre.

Les pavillons à toits raides (dont s'avantagea la Renaissance), aux combles percés de hautes lucarnes, se poursuivent sous Louis XIII, et la tendance aux toits aplatis s'accentuera jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Les combles en forme de dôme sur plan carré qu'affectionnait Lemercier sous Louis XIII, sont abandonnés au cours du règne de Louis XV, et il ne faut point confondre les dômes des chapelles de la Renaissance avec les coupoles d'églises qui, elles, datent, — pour les premières, — du temps du père de Louis XIV.

Autre confusion à éviter : celle des clochetons avec les pinacles. Les clochetons surgissent au XIe siècle sous la forme d'un cône arrondi. Ils s'élancent au XIIe siècle, comme la flèche. Sous l'époque ogivale, les clochetons ornent les contreforts. Des feuilles hérissées en tous sens les couvrent à partir du XIIIe siècle, et des clochetons moindres les accompagnent.

Au XVIe siècle, les clochetons deviennent de petits temples ronds surmontés d'une coupole.

Du côté du chauffage, les cheminées monumentales du moyen âge (les brasiers, les réchauds, auparavant

étaient de rigueur) durent jusqu'au milieu du XVIIe siècle. Distantes de leurs sœurs campagnardes, à vaste *hotte* en plâtre, les cheminées d'appartements *à manteau* en marbre, en pierre ou en bois, s'enrichiront, depuis la Renaissance, de statues, de bas-reliefs, d'écussons, de médaillons (particulièrement sous François Ier), et de peintures.

Les petites cheminées à chambranle de marbre, surmontées de trumeaux de glaces, — dans le genre de celles d'aujourd'hui, — apparaissent seulement sous Louis XV.

Extérieurement, les longues souches des cheminées ornementées de la Renaissance, accompagnent jusqu'au règne de Louis XIII, inclusivement, l'élancement de la toiture.

A cette poignée de signes reconnaissables, ajoutons les suivants, dont le lecteur s'édifiera, soit en amont ou en aval de notre texte.

On connaissait peu ou prou les chéneaux au XVIIe siècle, et, dans les monuments du style ogival, le chéneau n'était qu'une rigole taillée dans la pierre faisant corniche d'où les eaux coulaient dans les gargouilles.

Au plafond, les solives apparentes (1) ainsi que les caissons, se réclament du moyen âge et de la

---

(1) Depuis le XVIIe siècle, on renonça aux charpentes laissées à nu par les époques précédentes. On dissimula leur structure, moins parfaite, dans des plafonds en plâtre établis sous les solives.

Renaissance, comme les robustes corniches ornées de stuc ou de plâtre doré distinguent le XVIIe siècle, comme les délicatesses de la rocaille, plus ou moins tumultueuses et envahissantes, parlent de la Régence et de Louis XV, comme les moulures sèches accusent le Louis XVI.

Aussi bien le règne de Louis XV se flatte d'une harmonie d'or sur fond blanc. Les compartiments de ses plafonds et de ses murs offrant tendrement asile aux scènes pastorales et allégoriques.

D'une manière générale, nous abandonnerons au règne de Louis XIII les lourdes moulures (plus affinées sous Louis XIV) et au XVIIIe siècle les moulures discrètes. Les riches lambris de menuiserie et de marbre avantageant à la fois les époques de la Renaissance et du XVIIe siècle.

Si nous examinons maintenant les fenêtres après la disparition des meneaux, au XVIIe siècle, nous les voyons pourvues de simples châssis de menuiserie, et, au précédent vitrage à panneaux en plomb se substitue un vitrage sur petits châssis de bois, en raison de la dimension réduite de la fabrication du verre à l'époque.

N. B. — L'emploi de ces petits châssis (auxquels, par mode nos jours sont volontiers revenus) donne aux fenêtres du temps un aspect particulier, d'autant que le réseau rapproché des baguettes qui les divisent, sertissent des carreaux maintenant délicieusement irisés, bleuis ou verdis.

Quant aux portes, pleines et munies d'un guichet, aux plus lointains âges, elles ne subdivisent guère leur vantail en panneaux qu'à partir du XIIIe siècle, et les panneaux — de même que les lambris — ornés de serviettes, ne datent que du XVe siècle.

Nous résumerons ensuite à toutes fins de les reconnaître, les étapes du carrelage.

Au moyen âge, la mosaïque et le dallage furent délaissés au profit de l'économique carrelage en terre cuite.

Les carrelages les plus anciens que l'on connaisse remontent au XIIe siècle, et ce n'est qu'au XIVe siècle qu'ils se couvrent de chiffres, d'inscriptions et d'armoiries (auparavant ils étaient émaillés en noir, jaune, vert, rouge et coupés en triangles, losanges, portions de cercles, etc.). Au XVIe siècle naîtront les carreaux en faïence peinte aux tons blancs, bleus, jaunes et verts. Malgré qu'au XVIIe siècle le carrelage soit encore en vigueur, il est avéré qu'aux alentours du règne de Henri IV, les parquets de bois commencent à le supplanter. Et, aux XVIIe et XVIIIe siècles, nous admirerons de riches parquets d'assemblage et de mosaïque.

* * *

Nous terminerons par un dernier aperçu des hôtels sous Louis XIV. Les voici maintenant en façades et à l'alignement (conformément à la volonté omnipotente du Roi) sur des rues régulièrement tracées.

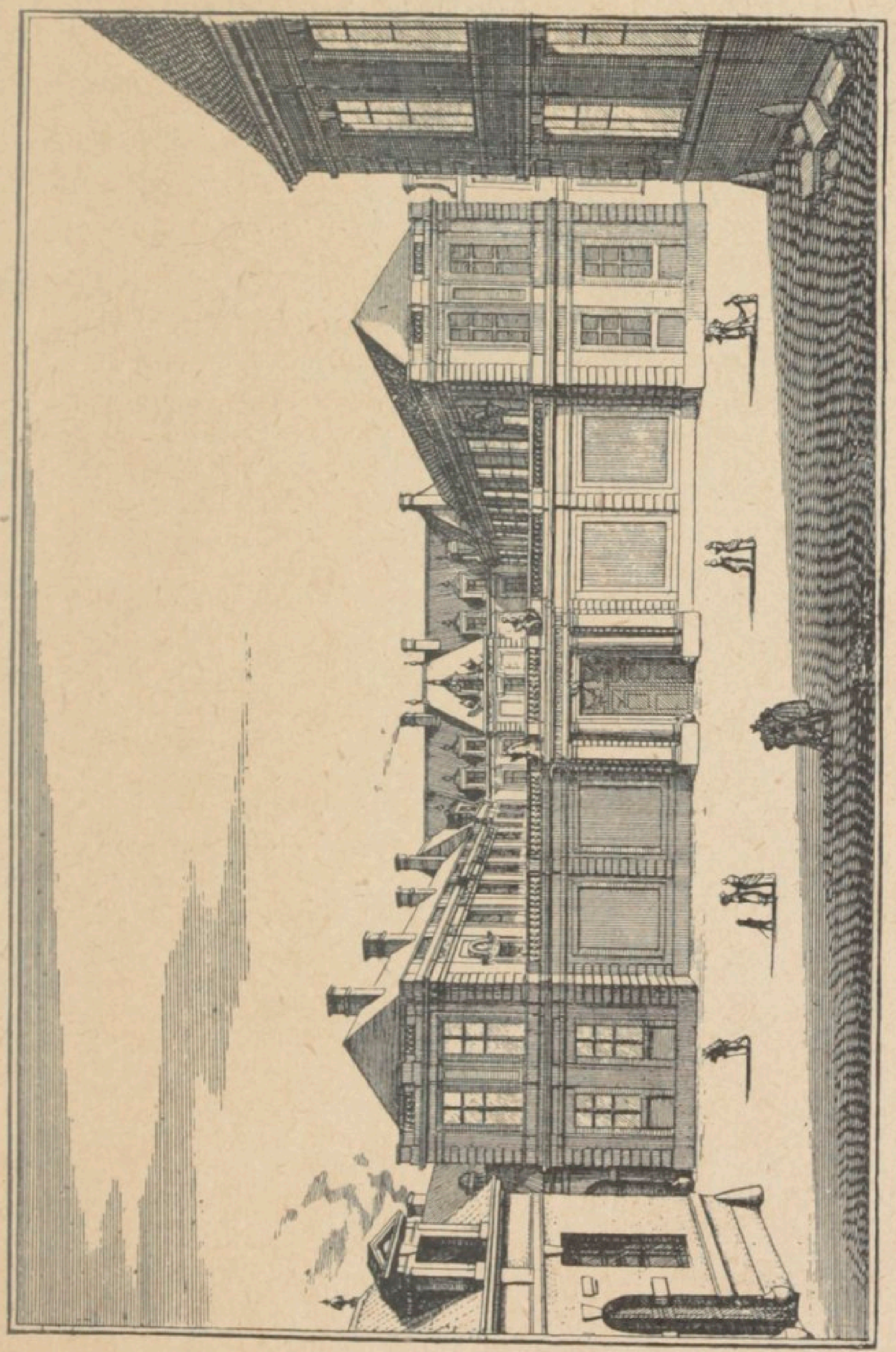


FIG. 34. — *Hôtel de La Vrillière* (aujourd'hui la Banque de France), à Paris, d'après une gravure du temps.

Une cour plus ou moins spacieuse, destinée à la circulation des carrosses, précède le corps du bâtiment principal. Des remises, écuries et communs, avec entrées spéciales sur la rue, flanquent sur ses deux côtés, la cour. Deux sortes d'appartements : les uns destinés à l'habitation, le plus souvent au premier étage, les autres réservés à la réception, situés au rez-de-chaussée et décorés selon leur destination spéciale. Fenêtres largement ouvertes sur des jardins et montant jusqu'au plafond ; portes non moins hautes et larges, en harmonie, d'ailleurs, avec l'élévation des étages et des plafonds.

La lumière et le soleil pénétrant abondamment, pour la première fois, dans les demeures, et l'espace conviant d'autre part la peinture et la sculpture à collaborer maintenant, étroitement, avec l'architecture.

Néanmoins, distribution des pièces plutôt sacrifiée à l'effet à produire sur la façade, escalier d'une dimension démesurée quant au plan général, et nulle préoccupation d'hygiène.

Citons, parmi les hôtels conservés de cette époque, à Paris : l'*hôtel de La Vrillière* (fig. 34) (aujourd'hui la Banque de France), par François Mansard, l'*hôtel de Chevreuse*, rue Saint-Dominique, par Lemuet, l'*hôtel de Saint-Aignan*, du même, rue du Temple, l'*hôtel de J.-B. Lulli*, 45, rue des Petits-Champs, par Daniel Girard (1671), l'*hôtel de Beauvais*, rue Saint-Antoine, par Lepautre, l'*hôtel Lambert*, par Le Vau, l'*hôtel Lauzun* (récemment acquis par la Ville de Paris), par Grüyn des Bordes, (ces deux

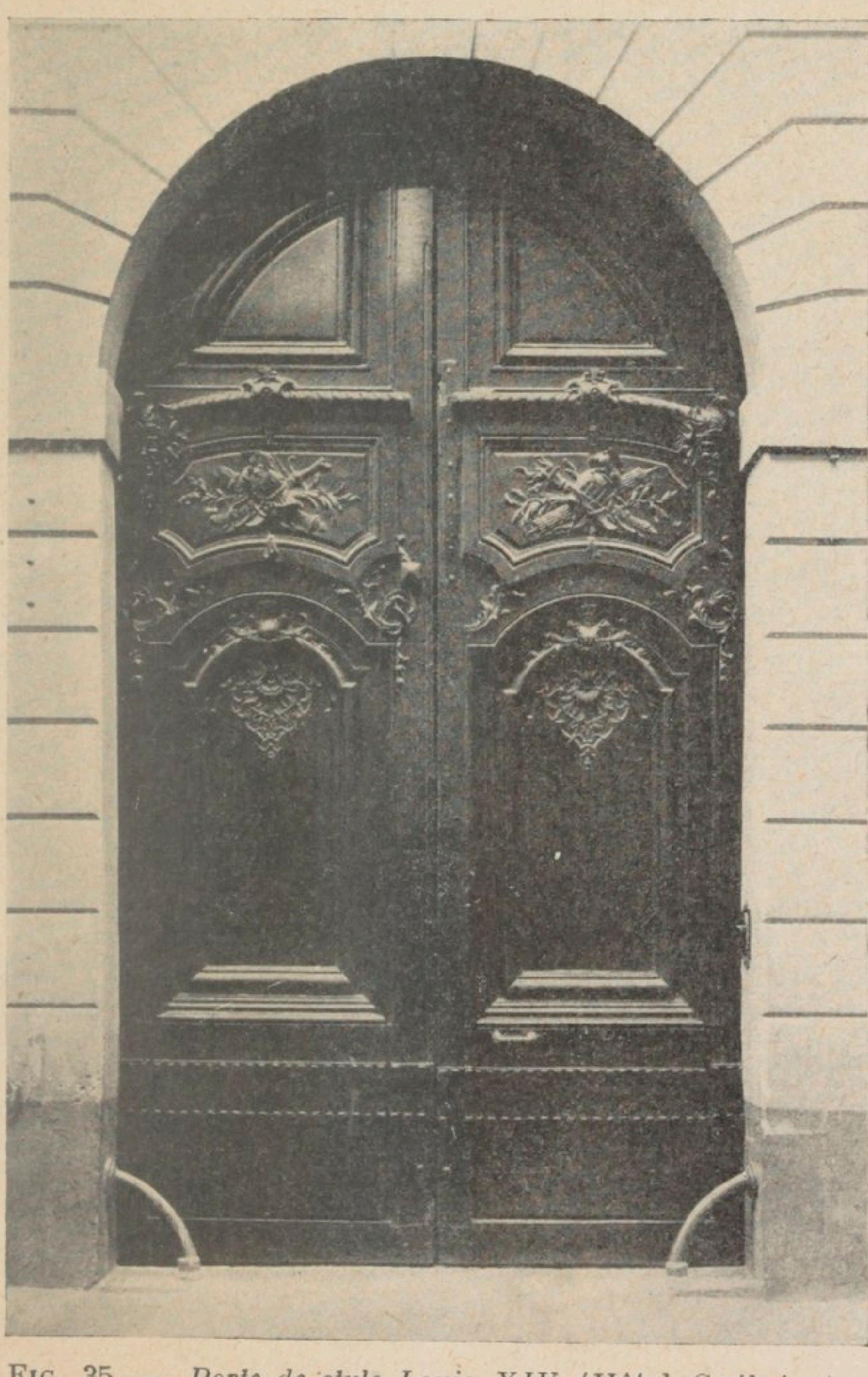


FIG. 35. — *Porte de style Louis XIV* (Hôtel Guébriant, 14, rue Saint-Guillaume), à Paris (docnment du *Musée Carnavalet*).

derniers hôtels dans la Cité), l'*hôtel Samuel Bernard*, rue du Bac, l'*hôtel Guébriant*, 14, rue Saint-Guillaume (fig. 35).

Au surplus, le lecteur consultera l'ouvrage de Marot qui grava nombre de plans et façades d'hôtels se réclamant autrefois du XVIIe siècle, à Paris.

Nous ajouterons à ces hôtels, d'autres châteaux comme ceux de *Vaux* et du *Raincy*, par Le Vau, de *Choisy*, de *Berny* et de *Maisons-Lafitte* par François Mansard, de *Richelieu*, en Poitou, par Lemercier.

Sans oublier, parmi les monuments : l'*Observaloire* de Paris, autre œuvre de Claude Perrault, dont les quatre faces correspondent aux quatre points cardinaux.

Mais les vénérables bâtiments de la manufacture nationale de Tapisseries des Gobelins, à Paris, ajouteront à l'évocation monumentale du XVIIe siècle, la note d'ensemble d'une architecture modeste.

Les hôtels de la sinueuse et triste rue Chanoinesse avec ceux de la lépreuse rue de Venise, à Paris encore, sont, notamment, à rattacher à ce siècle, typiquement, au regard de la solennité auparavant célébrée, non moins que ceux de la cour de Rouen (non de Rohan), parmi lesquels des vestiges d'hôtels du XVIe siècle figurent aussi (Henri II aurait construit pour Diane de Poitiers celui sous lequel passe la voûte, vers le milieu du passage du Commerce).

A ces ruines s'opposent les belles constructions jumelles, toujours valides, représentées par les hôtels Bourvalais et Villemarecq, maintenant occupés

par le ministère de la Justice, aux nos 11 et 13 de la place Vendôme (à Paris).

Les places Vendôme et des Victoires, sous Louis XIV (celles de Nancy et de Bordeaux sous Louis XV) offrent d'ailleurs, répétons-le, l'aubaine d'une atmosphère esthétique intacte, n'était, sur la première de ces places, la colonne napoléonienne.

Autres hôtels conservés, à consulter à Paris : ceux du *comte de Morstin* (21, quai Malaquais), de *Bouillon* (par François Mansard), restauré au milieu du XVIIIe siècle, même voie; de *Falcoms*, 7 et 7 *bis*, rue des Saints-Pères, bâtiments auxquels nous joindrons l'*hôpital de la Charité*, fondé en 1602, par Marie de Médicis (dont l'entrée est rue Jacob) et la *chapelle des Frères de la Charité* que De Cotte reconstruisit en 1732 et qui abrita l'ancienne Académie de médecine, depuis 1851 (41, rue des Saints-Pères).

A Versailles, d'autre part, voici la célèbre *maison de La Quintinie*, par J.-H. Mansard, auteur aussi de l'*hôtel de Conti*, à Paris.

Et comment résister à ajouter à la gloire de ce dernier architecte les châteaux de *Clagny*, de *Vanves* et de *Dampierre*, avec celui de *Saint-Germain* (qu'il agrandit) !

Conseillons enfin, au lecteur, de confondre souvent, pour plus de prudence, les styles de Louis XIII et de Louis XIV dans l'appellation générale du *XVIIe siècle*. Car, à moins de nettes différences établissant une certitude, il faut tenir compte du

chevauchement d'une expression d'architecture sur une autre, indépendamment d'une communauté fréquente d'inspiration décorative.

L'essor d'un art ne se borne ni à une existence d'artiste, ni à la durée d'un règne, et, c'est plutôt dans le recul et la masse d'un siècle que l'on risque le mieux de déterminer un style. D'autant qu'en principe c'est à Louis XIII (à Henri IV même), que l'on doit d'avoir brisé avec l'architecture de la Renaissance, en préparant, — dans la tristesse et la contrainte, — le luxe inouï du roi Soleil.

Et pourtant, entre la grandeur concentrée du père et la majesté étalée du fils, deux visages esthétiques s'opposent, symboliquement et significativement, comme leurs deux règnes.

CHAPITRE VII

L'Architecture française sous la Régence. — Caractéristiques et divers décors reconnaissables.

Nous indiquions précédemment la tâche malaisée de déterminer, comme deux cassurés, le point de rupture entre l'architecture d'une époque et celle qui suit.

Certes, la transition permet de suivre le passage à une autre de deux expressions opposées, mais, avec la Régence, nous allons aborder une manifestation particulièrement délicate.

La Régence nous apportera à la fois les éléments d'un Louis XIV fleuri et le printemps d'un Louis XV gracieusement désordonné. Le pur Louis XV n'étant dû qu'au caprice singulièrement rigoriste d'une courtisane : Mme de Pompadour, en mal de retour à l'antique.

De telle sorte que la Régence n'apparaît être qu'une manière de transition entre le Louis XIV, et que le Louis XV pur est considéré lui-même, par

quelques auteurs, comme le passage entre le Louis XV et le Louis XVI.

Au reste, la subtilité de ces classifications importe peu, puisque ces phases diverses pourraient aussi bien se résumer en une seule expression : celle du style Louis XV, en matière d'architecture du moins.

Toutefois, la Régence est caractérisée par la *rocaille* qui, dans une expression de Louis XIV plus riante, se mêle à des fleurs, à des rameaux légers, à des roseaux, etc. Ici, la ligne du Louis XIV n'a point encore rompu ses axes, mais elle les a assouplis et moins rigidement décorés.

Ce n'est que dans le mobilier, d'ailleurs, — insistons sur ce point, — que ce « trouble » s'avère, et le mobilier, plus spécialement encore, connaîtra l'excessive *rocaille* (ou *rococo*) dont les débordements se verront sévèrement réprimés par Mme de Pompadour, curieusement devancière du style de Louis XVI...

Après l'heure du tarabiscotage, la réaction sévère. C'est dans la loi des arts successifs. Pourtant, on peut admettre que l'originalité ne croît point fatalement et sempiternellement à l'ombre du classique. Nous avons vu la preuve du contraire lorsque l'élan génial de l'art ogival ou gothique fut entravé par la Renaissance dans sa troisième période.

Or, le tarabiscotage de la Régence offre quelques points de ressemblance avec l'ogival flamboyant. L'erreur d'une recherche originale l'emporte, comme intérêt, sur une création rétrograde. La trouvaille naît essentiellement dans le tumulte des idées, et,

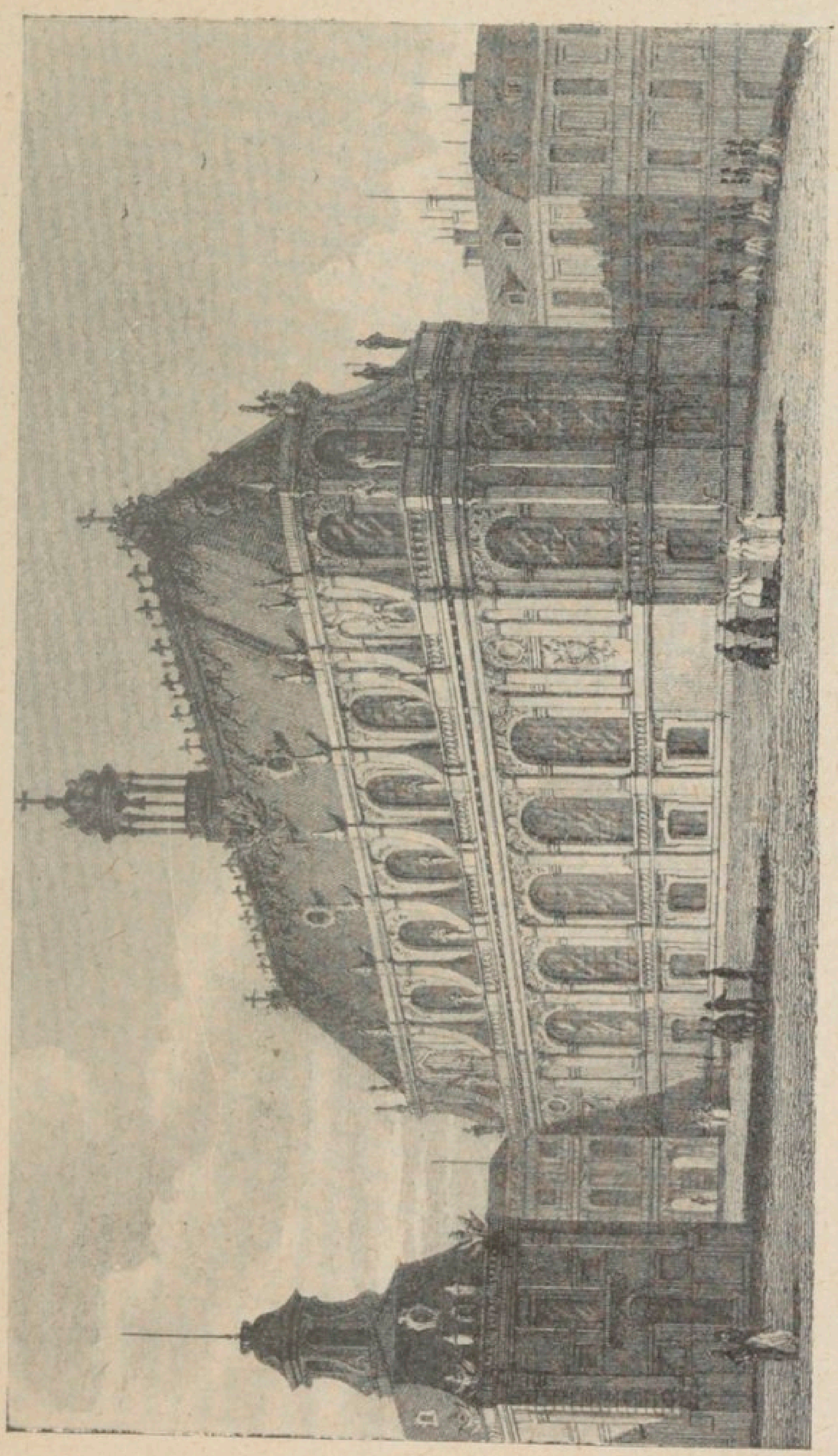


FIG. 36. — *Chapelle du Palais de Versailles.*

tout ce qui choque nos habitudes de voir est aussitôt taxé d'intempestif, puis maté au nom de la tradition bornée et non poursuivie comme cela devrait être.

Le spectre de l'antiquité gréco-romaine annihila donc, d'après l'exemple italien, la cathédrale somptueuse du moyen âge, à la perfection de laquelle nous avions apporté toute la personnalité de notre goût français.

N'est-il pas permis de supposer encore, que la fantaisie esquissée par la Régence se fût tracée quelque jour sa voie originale à travers ses irrégularités charmantes?

Mais non, l'esprit classique veillait, et l'on reprit l'exemple gréco-romain, en vertu d'une discipline hallucinante, invétérée.

De nos jours pourtant... mais nous nous garderions bien de sortir de notre cadre ancien, malgré qu'il faille ici enregistrer notre actuelle indépendance architecturale (et aussi mobilière), dont, en dépit des excès, — logiques et nécessaires, — il faut louer les recherches en dehors des sentiers battus. Laissons donc nos artistes modernes tendre à la signalétique du style de notre époque, à la façon de leurs aînés, et rejoignons, sous la Régence, les architectes instigateurs du style Régence, *rocaille* ou *rococo*.

Pour comble, c'est à un Italien, à Just-Aurèle Meissonier, et à un Flamand, Gilles-Marie Oppenord, nourri particulièrement de la Renaissance italienne (à Rome où il avait étudié), que nous devons l'essor de l'expression en question !

Il faut dire, cependant, que le premier de ces artistes exerça surtout son influence de dessinateur sur l'orfèvrerie, tandis que le second n'impressionna guère l'architecture que par les planches gravées qui répandirent son œuvre de décorateur.

En revanche, ces architectes-dessinateurs trouvèrent en Robert de Cotte et Germain Boffrand, un Parisien et un Nantais nourris à l'école classique de J. Hardouin-Mansard, des réalisateurs tempérés de leur spirituelle et originale indication décorative.

Abandonnons donc aux détails de l'orfèvrerie les contorsions raffinées du style en question, ciselé par Meissonier. L'improvisation d'un décor de fêtes répondant d'autre part, davantage, à la fantaisie ornementale croquée par un Oppenord, que l'architecture proprement dite. Mais encore la solennité classique de Louis XIV fut-elle un instant rendue à la récréation spirituelle et originale, grâce à cet exemple d'indiscipline seulement morigéné par deux disciples de Mansard.

Avant d'examiner la manière nouvelle dans ses rapports exclusivement avec l'architecture, nous parlerons de la *rocaille*.

Sous Louis XIV, on usa, décorativement parlant, d'une sorte de rocaille inspirée du roc et de la roche véritables. Cette ornementation rustique, — où intervenaient aussi des coquillages, des pétrifications alternés de masques et de mascarons, — a laissé des traces curieuses notamment au palais de Versailles. Or, il ne faudrait point confondre la

rocaille excessivement tourmentée sous la Régence et la rocaille davantage stylisée et plus calme qui fleurit sous Louis XV, pour perdre presque de vue ce motif inspirateur sous l'empire de Mme de Pompadour.

La rocaille de la Régence travestit le coquillage en volutes et collerettes. Elle joue, en somme, sur le thème naturel, des variations où, en place de l'acanthe et du laurier précédents, les choux frisés, les feuilles de mauve et les chicorées, les fleurs et les roseaux, jusqu'à des légumes et des coraux, apportent un caprice extraordinaire à l'entour d'un motif dominant, déterminé par un coquillage fantaisiste, aux ondes massivement étalées et percées d'ouvertures.

Il y a lieu d'entendre, sous la dénomination de Régence, deux manifestations : 1° celle où les axes de la décoration, conservant encore la rigidité du Louis XIV, se présentent seulement sous les auspices d'une ornementation différemment fleurie; 2° celle où, les axes étant chavirés, une rocaille exagérée se manifeste.

Mais nous ne retiendrons les phases de la rocaille, de ses riches débordements à leur discipline (époque du pur Louis XV), que pour leur intérêt principalement à l'intérieur des hôtels et appartements.

Quant à laisser à Oppenord la responsabilité de la deuxième phase décorative de la Régence, nous pensons que cela serait errer. Car, avons-nous écrit dans le *Slyle japonais*, la rupture des axes auxquels,

rigidement, le décor français, — après le XVIIe siècle, — était assujetti, coïncide bien avec la naissance de l'art *rocaille* du début du style de Louis XV, inspiré de l'Extrême-Orient aux règles d'ordonnance et de perspective différentes des nôtres.

Nous en arrivons à l'architecture.

Les auteurs classiques se sont montré sévères à l'égard de l'architecture de la Régence. Ils s'accordèrent injustement pour blâmer une soi-disant expression « à la mode », se méprenant ainsi sur ce mouvement d'originalité dont Oppenord fut le père.

L'architecture officielle en arriva néanmoins à concéder aux suiveurs « quelques parties de décoration vraiment séduisantes, soit par l'harmonie et la splendeur de leur ensemble, soit par la grâce et la délicatesse de leurs détails ».

Ainsi, Boffrand se classe, d'après les censeurs, parmi les architectes secondaires, et Robert de Cotte, — à cheval sur les deux expressions classique et nouvelle, — n'est pas éloigné de partager ce diminutif.

A Jacques-Ange Gabriel étant réservée la louange supérieure, pour son retour, — d'ailleurs magistral, — à la règle de l'antiquité. Et d'ailleurs, si, chronologiquement, Gabriel appartient au règne de Louis XV, le style de Louis XVI se réclame plus caractéristiquement des chefs-d'œuvre de cet architecte.

Au reste, après les constructions « secondaires » de la Régence, l'esprit classique unifiera l'architecture, et, avant de parler de Gabriel, redresseur, —

à la grecque, — des torts précédents, nous citerons l'œuvre des réprouvés.

Sans insister sur Oppenord, plutôt ordonnateur de fêtes et dessinateur (nous renvoyons le lecteur à ses curieuses compositions réunies en volumes), nous glisserons, malheureusement, sur la personnalité de Boffrand, dont les édifices intéressants ne nous sont guère parvenus que grâce aux gravures de l'artiste, prestigieux auteur cependant, des décorations de l'*hôtel de Soubise* (aujourd'hui les *Archives nationales)*, à Paris, et de l'élégant *château de Lunéville.*

Voici maintenant Robert de Cotte qui, pour avoir discipliné, davantage encore que Boffrand, les innovations d'Oppenord, ne compte pas moins parmi les architectes originaux de la Régence.

Caractéristiques de l'architecture de la Régence et du début du règne de Louis XV. — Les ordres ont disparu, ainsi que les pilastres et les colonnes, remplacés par des chaînes et encadrements de pierres cernées de refends. Les lignes générales tendent à s'arrondir, et la symétrie se dérobe capricieusement.

Dans l'ensemble, le décor, ondulé et contourné, se propage avec quelque abondance (moulures très en relief, sculptures où domine la coquille [*rocaille*]. Les surfaces planes bombent. Les balcons et les grilles prennent du ventre. Leurs atours sont délicieusement tordus et tarabiscotés. L'or égaie, çà et là, le fer

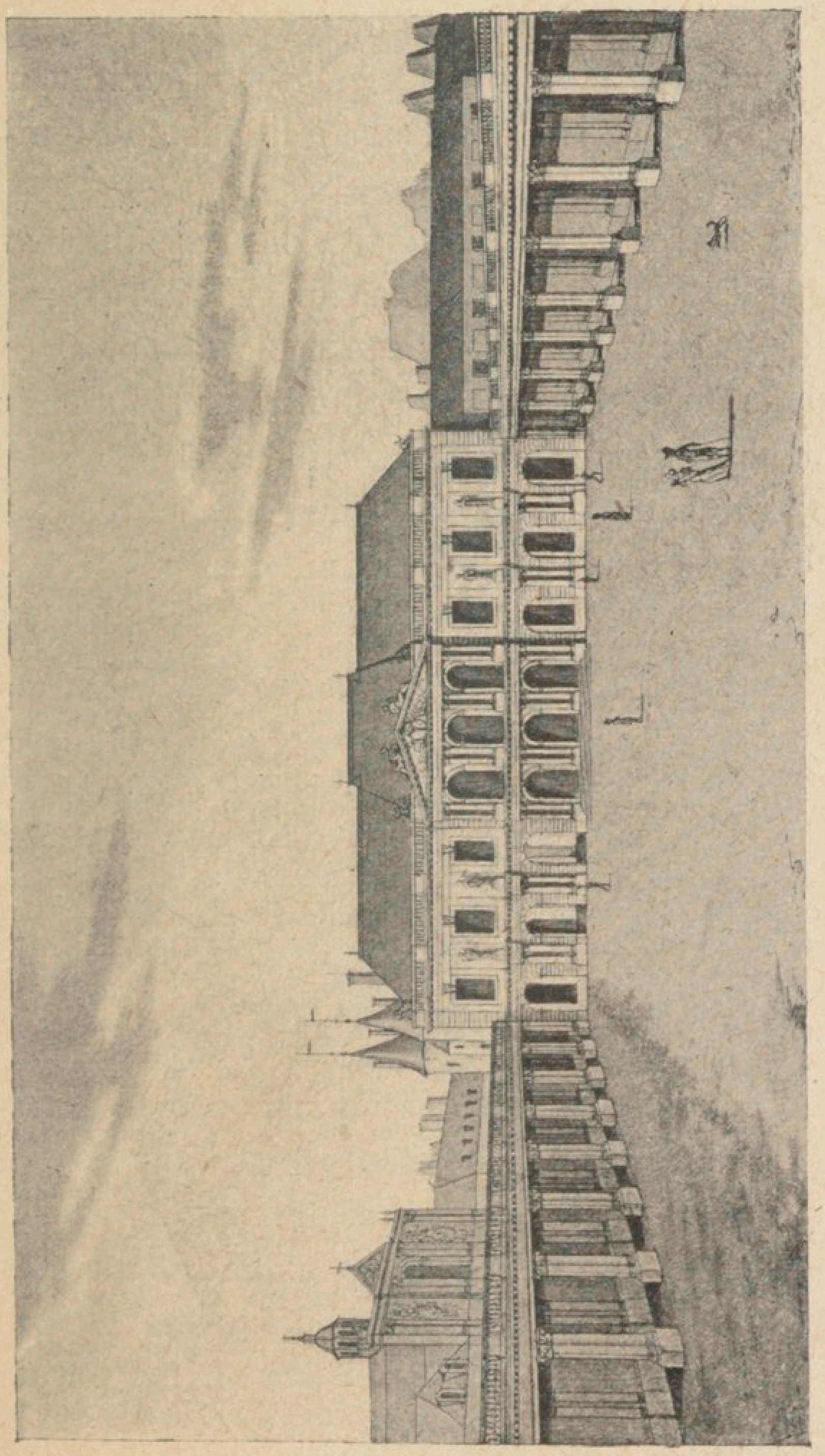


Fig. 37. — *Vue intérieure de l'Hôtel de Soubise*, à Paris, vers 1795.

forgé. Une grande richesse s'accuse en même temps que le bien-être et la commodité. La grâce se substitue au caractère guindé précédent, la rigidité constructive et décorative se relâche à l'image du temps. L'esthétique suit l'Histoire.

Des crossettes et des treillages, des roseaux et des palmes, des guirlandes de fleurs et des amours espiègles se rient de la majesté d'hier. Tout s'amenuise dans un sourire, et les coquilles, surtout, développent leurs découpures, se tortillent et cabriolent sur les trumeaux et les panneaux des portes, aux axes chavirés, aux profils tourmentés.

N. B. — A. Watteau et son maître Gillot créèrent un chapiteau caractéristique de la Régence : une gracieuse tête de femme dont le buste, emprisonné dans un corselet lacé, se perd dans la courbe du relief principal. On remarque aussi, fréquemment, sous la Régence, un décor de panneaux où gambadent des singes.

C'est là le style de l'ébéniste Cressent et l'atmosphère où éclot à souhait la mièvrerie des pastorales conventionnelles, où les amours de François Boucher s'apprêtent à étaler complaisamment leur nudité rose et potelée. Du moins le génie galant de Boucher, malgré qu'il se réclame chronologiquement de la deuxième partie du XVIIIe siècle, est-il inséparable du style de Louis XV.

La *galerie dorée* de la Banque de France (à Paris), donne une idée de l'art magnifique de la Régence,

non moins que la *place Stanislas*, à Nancy, par Héré, le *château de Lunéville*, par Boffrand et les *décorations de l'hôtel de Soubise*, ces deux derniers édifices susmentionnés.

On remarquera cependant que les boiseries de l'hôtel de Soubise (fig. 37) ressortissent à la Régence fleurie, c'est-à-dire non encore affranchie du Louis XIV. Boffrand se rappela ici, qu'il avait été élève de Mansard (avec Robert de Cotte), tandis qu'un Meissonier et qu'un Oppenord se moquaient bien de la tradition classique, d'où leur type Régence indépendant.

Il n'y a pas lieu de s'appesantir davantage, — vis-à-vis du style de la Régence, — sur Robert de Cotte, auteur classique de l'achèvement de la chapelle de Versailles (commencée par Mansard [fig. 36]), de l'église Saint-Roch, à Paris, et de la belle colonnade ionique de Trianon, du superbe dôme des Invalides, de la Maison d'éducation de la Légion d'honneur, des dessins de la place Bellecour, à Lyon. Cette architecture, pour être de premier ordre, se rattache à l'expression architecturale qui s'inscrit plutôt dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, avant l'avènement de Gabriel, architecte du Louis XV classique.

Nous ne quitterons pas Robert de Cotte sans mentionner l'innovation qui lui revient : celle des glaces placées au-dessus des cheminées. Nous n'avons point, aujourd'hui encore, renoncé à cette idée, en raison de l'effet agréable du prolongement pers-

pectif des lignes de l'architecture et du réfléchissement de la lumière dont nous lui sommes redevables.

Ce détail d'aménagement inédit s'ajoute à la qualité d'un souci de confort et d'esthétique qui, dès la Régence, se fit jour, en même temps que la forme infléchie préparait des douceurs de voir, des caresses à la main, des sièges douillets, ignorés par la ligne droite représentative de la rigidité solennelle du Grand roi.

Mais nous abandonnerons maintenant l'originalité de la Régence illustrée par le peintre Watteau, qui, après des hésitations empreintes du Louis XIV agonisant, culbutera délicieusement, en attendant que la tradition ne fonde au moule classique les originalités réprimées.

CHAPITRE VIII

Caractéristiques de l'Architecture française sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI.

Le lecteur saisira la difficulté de séparer nettement les phases diverses de l'architecture du règne de Louis XV. Elles composent un tout, du débordement à la sagesse, et, en réalité, il ne demeure pour témoignages de la Régence que des décors intérieurs.

N'empêche que la critique reconnaît à la Régence l'avènement d'un confort appréciable, et, en dépit des « écarts de leur fantaisie et de leur goût », elle célèbre, chez les architectes indisciplinés, des contours moins anguleux qu'au siècle précédent, une véritable harmonie, des voussures du plafond aux lambris sculptés, des cheminées et glaces aux menuiseries des portes, etc.

Toutefois, estime-t-on doctement que les détails de l'ornementation ont perdu de leur vigueur et de leur caractère.

Nous allons maintenant nous tourner vers le mouvement contradictoire mené par Jacques-Ange Gabriel. Gabriel est, en fait, le plus grand des archi-

tectes de Louis XVI. Il a repris la tradition monumentale classique et ramené la ligne égarée. Néanmoins, c'est, à l'intérieur, la ligne courbe qui domine toujours, tandis que les façades font le signe de détresse aux fameux ordres antiques.

De telle sorte que si, dans le décor intérieur des édifices, persiste une réelle originalité (issue de la Régence), les grandes lignes extérieures sont retournées à l'uniformité romano-grecque.

Rappelons-nous que la Renaissance avait au moins adopté une ornementation qui la différenciait en l'apparentant, pour rire, à l'esprit constructif de l'antiquité. Sa réaction vertueuse contre la personnalité somptueuse de l'art ogival (barbare !) ne l'avait donc point dispensée de se manifester à la française (malgré l'influence italienne), et, pareillement, la Régence tint-elle à joindre au souvenir hallucinant de l'antiquité, les apports nationaux de sa grâce ornementale inédite.

Ainsi l'architecture officielle, surtout depuis Louis XIV (car les constructions lourdes et massives, caractérisées plus spécialement, sous Louis XIII, par l'emploi des bossages et de la brique), se distingue-t-elle plutôt au décor et au bien-être intérieur.

Au XVIIe siècle, les salles et les galeries immenses; au XVIIIe siècle, les petits appartements, avec la création d'une salle nouvelle : le *boudoir*, tout un symbole de grâce opposé au *cabinet* solennel.

Or, la satisfaction des divers besoins à l'intérieur a sa répercussion sur les formes extérieures de

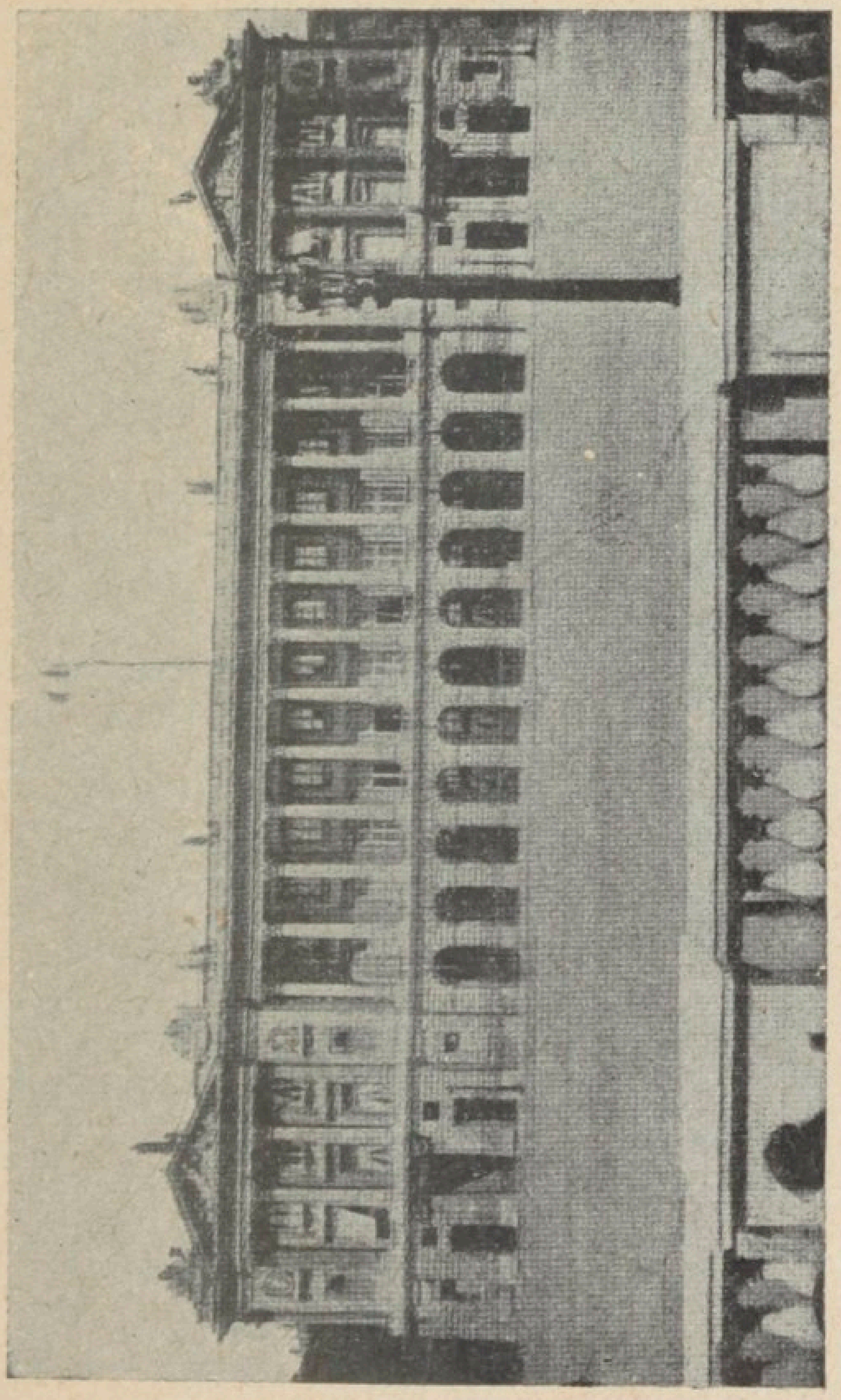


FIG. 38. — *Ministère de la Marine*, place de la Concorde, à Paris.

l'architecture. Autre moyen d'investigation que nous ne devrons point négliger, en dehors de la question à se poser devant les détails décoratifs.

Un autre palliatif à la sévérité des critiques, au bénéfice des précurseurs de Gabriel, était qu' « ils avaient très bien compris qu'à l'intérieur on ne saurait affecter les masses et les saillies qui sont le propre de la pierre et doivent être réservées pour le dehors ». Cela nous confirme donc dans cette opinion que la Régence n'a point rompu avec les principes fondamentaux de la grande architecture, mais qu'elle a préparé favorablement le terrain aux éminents constructeurs classiques qui suivirent, quant à l'indication des atours de la pierre et du bois sculpté, quant à ses aménagements plus intimes.

Bref, aux lignes ornementées vont maintenant s'opposer les lignes calmes : c'est le règne classique de Gabriel, d'Antoine, de Louis, de Rousseau.

Certes, le retour aux semblables règles amène bien, ainsi que nous l'avons précédemment indiqué, quelques redites troublantes, mais aussi quelle élégance et quelle grâce non guindée nuancent les superbes édifices élevés par Gabriel, sur la Place de la Concorde (*Ministère de la Marine* (fig. 38), — ancien garde-meuble, — et l'*hôtel Crillon*, comparativement à la colonnade de Perrault qu'ils rappellent !

Mais aussi, combien l'*Ecole Militaire* (ressemblant aux bâtiments de la Place de la Concorde), du même maître (ainsi que le *Petit-Trianon* et le *palais de Compiègne*), nous remémore avec davantage d'ama-

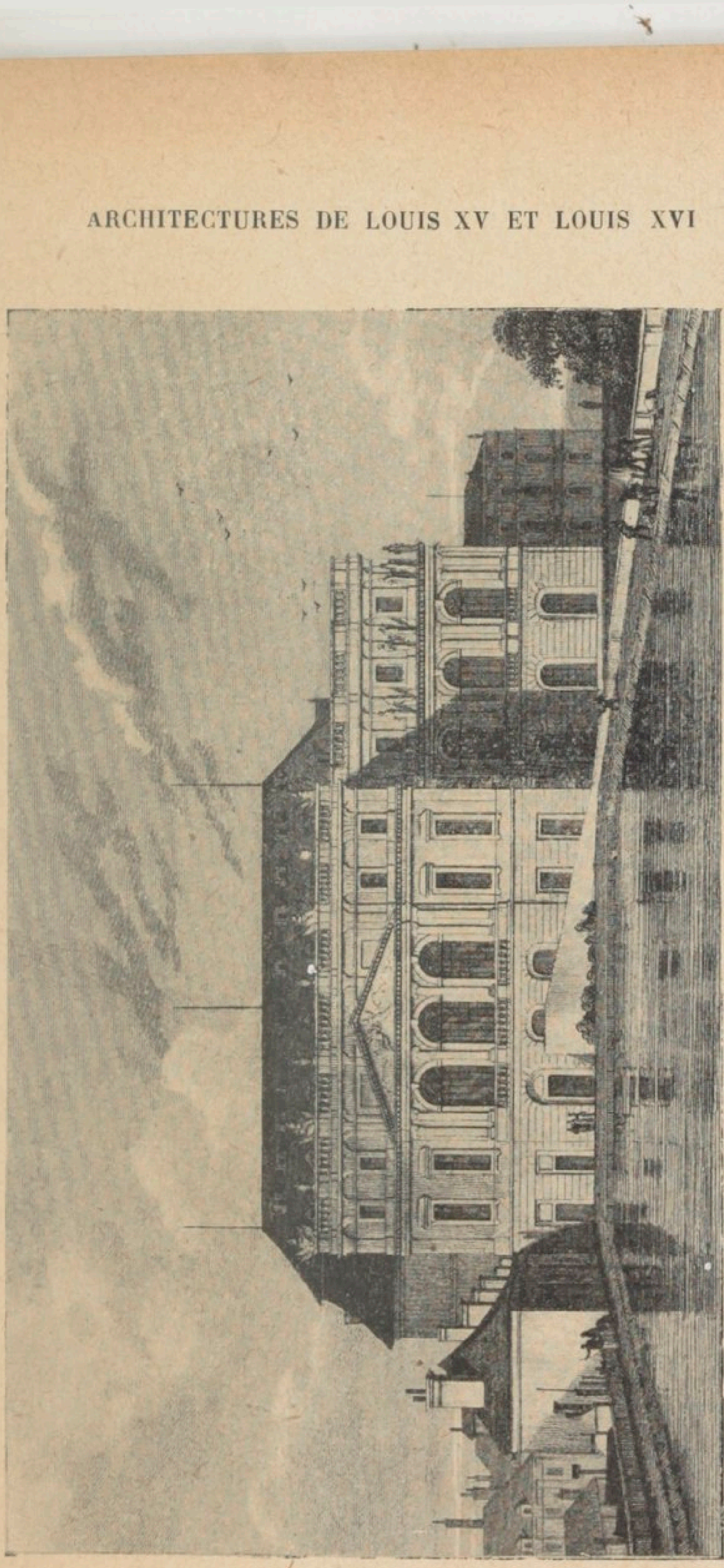


FIG. 39. — *L'Opéra, vers le Réservoir*, à Versailles.

bilité et de coquetterie la solennelle majesté d'un *palais de Versailles*, où Gabriel a encore serti une perle : son *Opéra* (fig. 39).

Rêvons donc plutôt de grâce et de beauté plus essentiellement française, devant cette esthétique qui, en propre, chevauche le style Louis XVI, époque caractéristique de l'aboutissement des idées à l'antique, semées durant la fin du règne précédent jusqu'à la Révolution esthétiquement dévastatrice.

Voici que l'on exhume Herculanum et Pompéi. L'artiste devient archéologue. Il fouille dans le passé. La mode d'hier était au moins à la rocaille nouvelle... Et l'on verra tout à l'heure Soufflot emprunter le dôme de Saint-Pierre de Rome pour coiffer son Panthéon, qui s'avantage aussi d'un portique comme celui du Panthéon d'Agrippa !

Conséquences fatales, sinon de la copie, de la compilation, du moins du pastiche à l'antique d'une architecture en un mot consacrée à une beauté rétroactive, quasi-définitive, paralysante au point que les colonnades et les portiques n'ont point encore disparu de nos « créations » monumentales actuelles !

Qui énumérera les pauvretés du style Hôtel de Ville, Hôtel des Postes, Caisse d'Épargne, selon la formule de Vignole, dont persistent à se déshonorer tant de nos villes de province !

En dépit des matériaux du sol, du climat comme du caractère d'un pays, certaine architecture, aussi indigente que traditionnelle, s'adresse indifféremment aux styles de la Renaissance (voire au Gothique !)

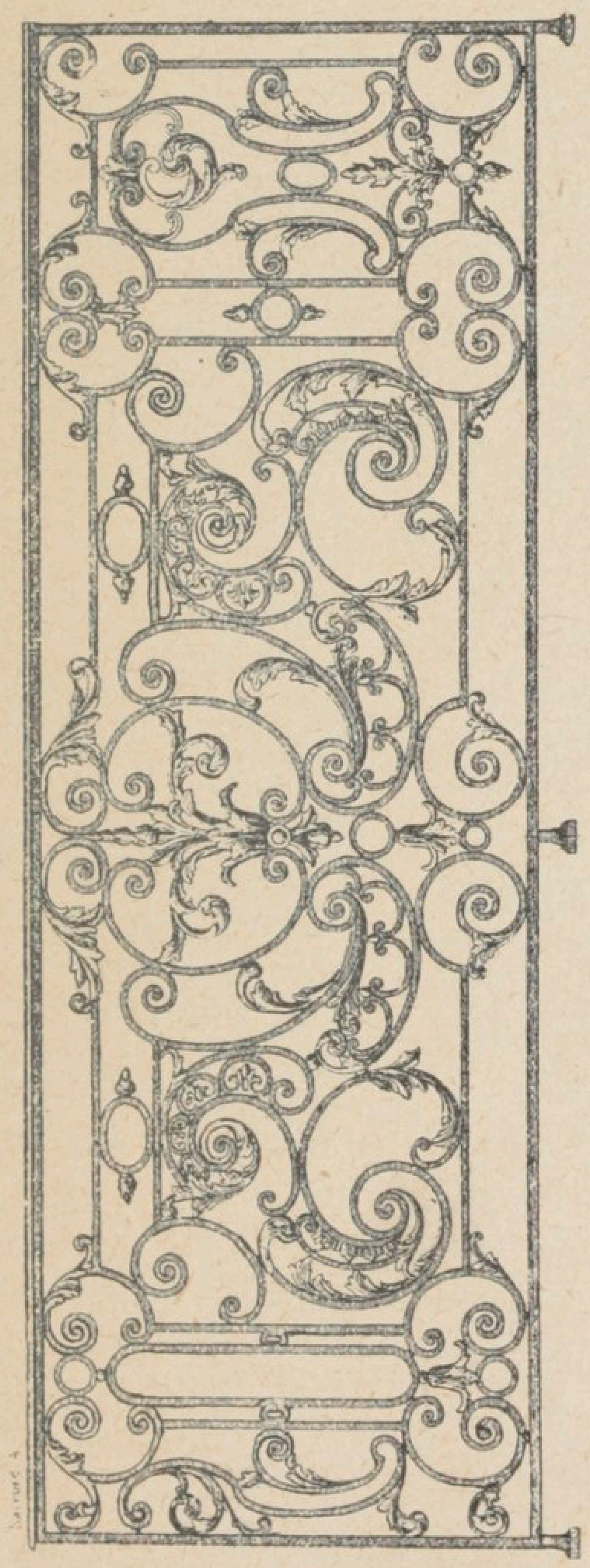


Fig. 40. — *Balcon de style Louis XV (collection du Val-d'Osne).*

des XVIIe et XVIIIe siècles (ou au néo-grec !), pour y perpétrer des clochers, clochetons et dômes (sans autre utilité que de paraître !), des pavillons et des toits immenses; pour édifier des portes et portails démesurés, des cariatides et des balcons écrasants, sans oublier des escaliers aux degrés multipliés ajoutant à l'effet dérisoire d'un monument présomptueux, d'un placage hybride derrière lequel les servitudes, — par surcroît, — sont sacrifiées.

Mais il s'agit là d'une dégénérescence de la tradition contre laquelle réagit notre XXe siècle, après des efforts personnels dès 1889, et nous reviendrons au modèle.

Le nom de Jacques-Denis Antoine, l'un des plus grands architectes du XVIIIe siècle, évoque la distinction, la noblesse, la fermeté et la pureté du style francisé qui nous occupe.

Aussi bien, c'est en le XVIIIe siècle tout entier que se confond le style architectural classique d'un Gabriel, d'un Antoine, d'un Louis, d'un Soufflot. Autant pour les raisons chronologiques données antérieurement que parce que le XVIIIe siècle, en dépit de détails décoratifs propres à la Régence et au Louis XV, — et le détail ne constitue point une architecture, — ne brille point par une originalité susceptible de différencier l'esthétique de deux règnes consécutifs (1). Nous avons indiqué, d'autre

(1) Les plus belles pendules « Louis XVI » ont été, pour la plupart, exécutées sous... le premier Empire !

part, le goût sans cesse croissant, — et auquel le Louis XVI est reconnaissable, — pour l'art ramené

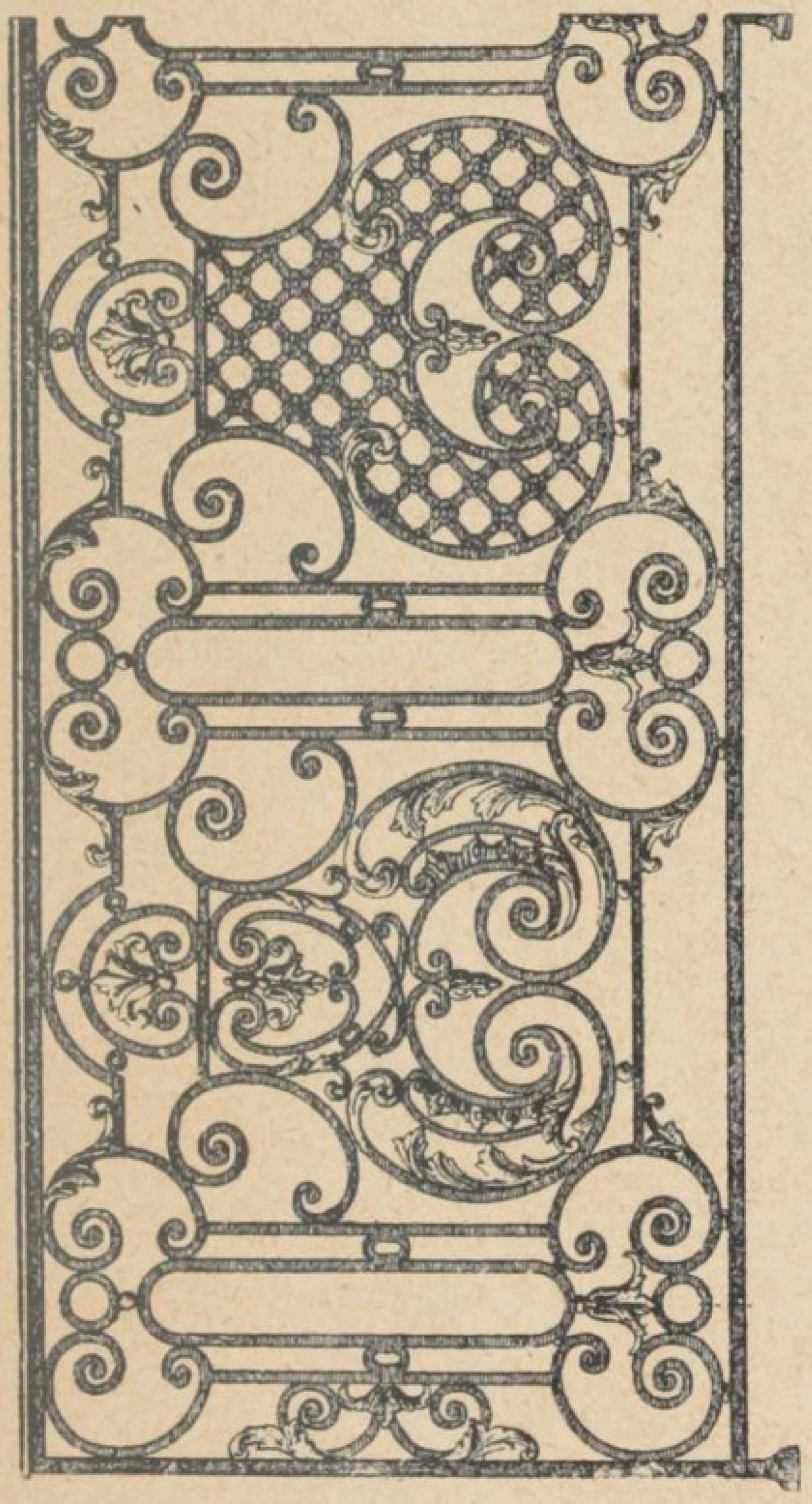


FIG. 41. — *Balcon de style Louis XV (collection du Val-d'Osne).*

à la sobriété et à la rectitude antiques, mais seulement encore en matière de décor et de mobilier.

Nous discernerons donc, plutôt, les expressions d'architecture du XVIIIe siècle à leur système décoratif : d'abord composé d'une rocaille excessivement

convulsée (Régence), plus rigide et discrète (Louis XV pur, fin de règne); adoptant enfin, les lignes droites, les moulurations et ornements à l'antique (sous Louis XVI).

La décoration Régence et Louis XV a de nombreuses répercussions, de l'intérieur à l'extérieur, qui retiendront notre attention.

La fameuse rocaille, accusée ou atténuée, signe les monuments d'inspiration classique se réclamant d'une manière générale du style Louis XV.

Les balcons (fig. 40 et 41), — au plateau chantourné, — les portes (fig. 42), les impostes, les clefs de voûte, etc., sont des merveilles de sculpture asymétrique. Autour d'un pivot central, — quelque cartouche, — la collerette d'une coquille s'avantage de fleurettes, de quadrillages, de cornes d'abondance affrontées, etc. Les panneaux des portes (à l'exemple de ceux des lambris) sont irréguliers.

Le cartouche central ornant l'imposte d'un portail, s'abrite volontiers dans l'ombre de l'avancée de l'arc en plein cintre dudit portail. Souvent l'imposte comprime un entresol étroit, très caractéristique.

La console Louis XV est naturellement rocailleuse, des têtes de lion la ponctuent parfois. Quant aux moulures, elles sont plutôt gracieuses et ne cessent d'être capricieuses.

Sous Louis XV, écrit Pierre Patte, après avoir détaillé l'agrément des demeures de son temps comparativement à celles du XVIIe siècle : « ... On supprima les solives apparentes des planchers. On les

Fig. 42. — *Porte de style Louis XV* (à Paris, document du *Musée Carnavalet*).

revêtit de ces plafonds blanchis qui donnent tant de grâce et de lumière aux appartements et que l'on décore de frises et de toutes sortes d'ornements. Au lieu de ces tableaux et de ces énormes bas-reliefs que l'on plaçait sur les cheminées, on les a décorées de glaces qui, par leur répétition avec celles qu'on leur oppose, forment des tableaux mouvants qui animent les appartements et leur donnent un air de gaîté et de magnificence qu'ils n'avaient pas... »

Les colonnes trop majestueuses s'effacent devant les pilastres encastrés dans les murs, — du moins dans les hôtels particuliers et les appartements, car, dans l'édifice monumental nous avons vu que l'emphase du grand Siècle persistait, — des moulures étroites détrônent la solennité des frontons triangulaires, des entablements grecs, pour la décoration des chambranles et des linteaux. Si des sujets aimables succèdent à des mythologies majestueuses, les dorures aussi cessent d'écraser au plafond ainsi que les pesants caissons et corniches encadrant de pompeuses peintures. Un ciel immaculé et uni suffit à la grâce de rinceaux spirituels. Et l'ensemble n'est pas moins blanc que ce ciel harmonisé à l'éclat discret de l'or. Plus de carrure glaciale, des culbutes charmantes de lignes, et les statues maintenant deviennent simplement humaines.

Pour la suite des éléments décoratifs, nous renvoyons à ceux déjà énumérés au chapitre de la Régence, plus timides seulement dans la suite du siècle. Et, après avoir souligné le caractère essentiellement

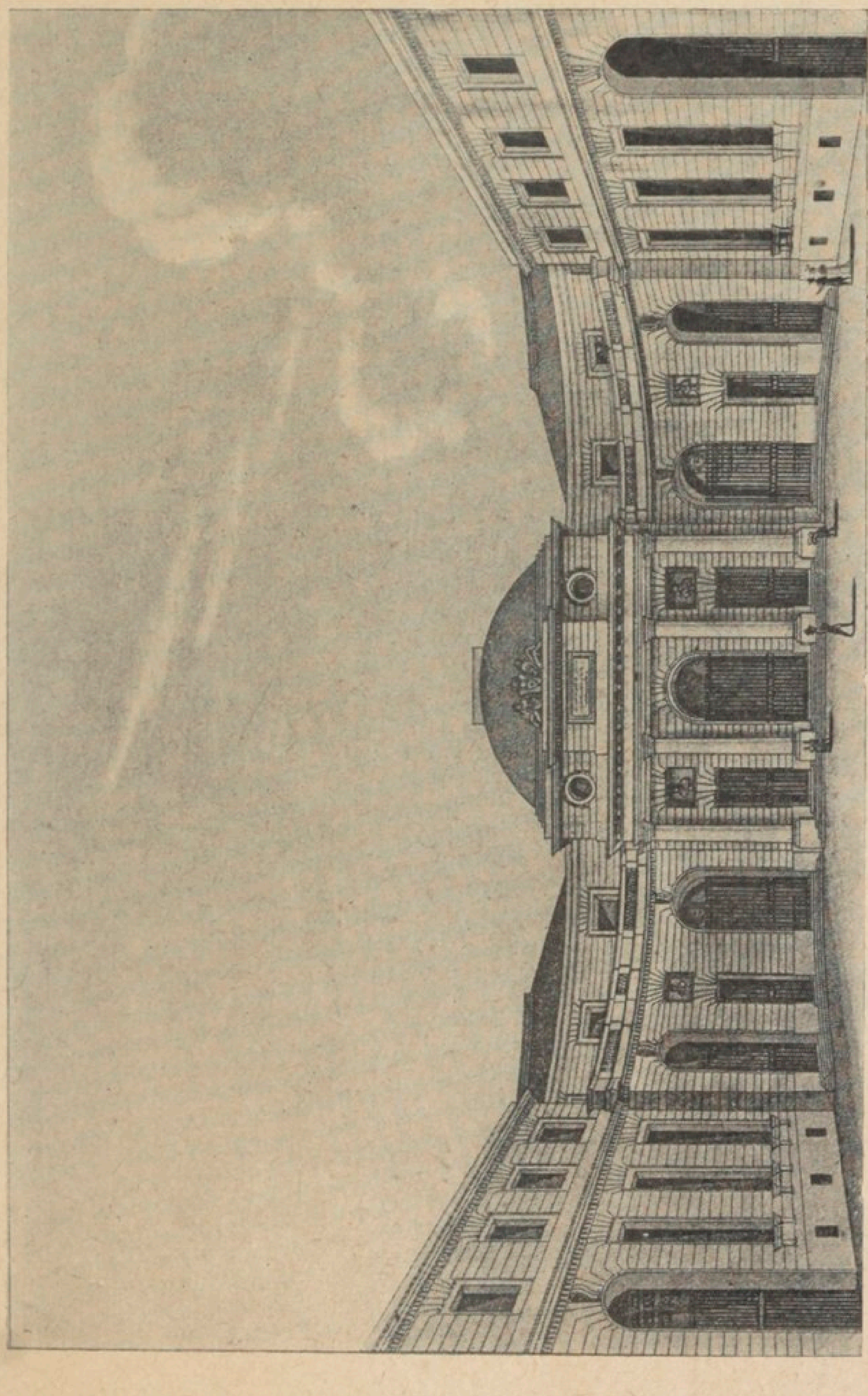


FIG. 43. — *Vue de l'Hôtel des Monnaies* (intérieur de la Cour), d'après une gravure du temps.

français de cette fine ornementation à l'image de notre race, nous citerons à nouveau l'architecte classique Antoine, auteur de l'*Hôtel de la Monnaie* (fig. 43), à Paris (1), pour en arriver à Victor Louis, auteur du *Théâtre-Français*, de la chapelle sépulcrale de l'*église Sainte-Marguerite*, à Paris, d'un théâtre à Bordeaux (récemment incendié), chef-d'œuvre de l'artiste, et de quatre grands hôtels, dans la même ville, dont celui de la Préfecture.

Nous ne répéterons plus que les architectes du XVIIIe, revenus à l'esprit classique, concentrent leur éloquence constructive dans l'amour du passé. Mais encore l'aménagement intérieur, les petits appartements où règna l'intimité inconnue au XVIIe siècle, la création du foyer, le groupement plus familier de la société autour de la conversation, introduisent au XVIIIe siècle des dispositions esthétiques nouvelles ainsi que des ordonnances de beauté monumentale, quasi-définitives.

La belle salle de spectacle de l'Opéra due à Charles Garnier, au XIXe siècle, ainsi que certaines parties de son majestueux escalier, sont inspirées du théâtre de Louis, à Bordeaux. Il semble que nos jours se bornent, — en matière d'édifice officiel, — à ce type essentiel fixé en France (et imité dans le monde entier) par l'architecture des XVIIe et XVIIIe siècles

---

(1) On doit aussi à Antoine, en collaboration avec Moreau, Desmaisons et Couture, les bâtiments du *Palais de Justice* (fig. 45), qui entourent la cour du Mai.

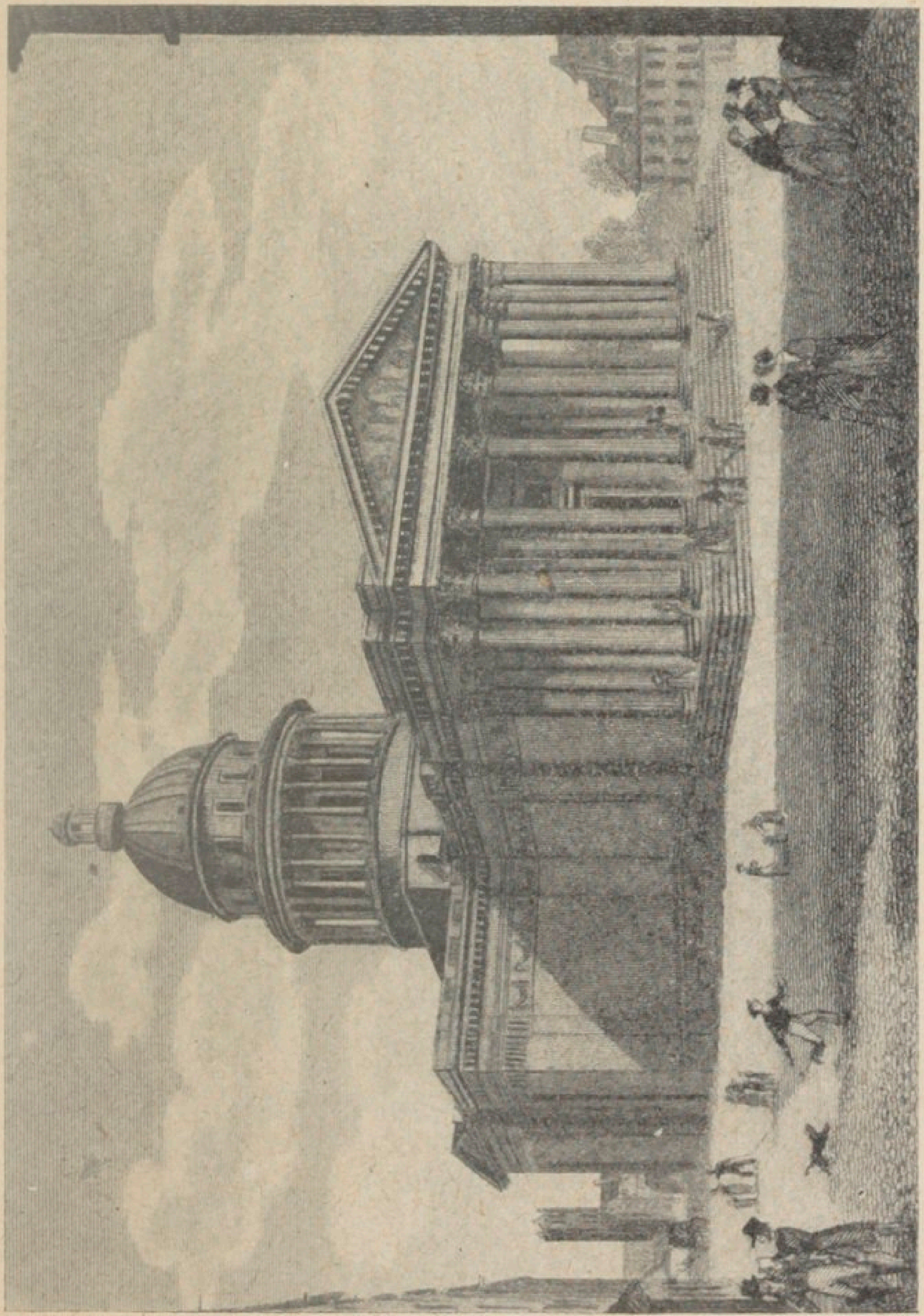


FIG. 44. — *Le Panthéon*, à Paris, d'après une gravure ancienne.

auxquels nous n'apportons guère que des changements de détail avec des améliorations de confort et d'hygiène.

Toutefois, à côté des fantaisies sur le thème antique, s'érige l'inspiration plutôt servile d'un Soufflot, à qui l'on doit notamment l'*Hôtel-Dieu de Lyon* et le *Panthéon de Paris* (fig. 44), dérivé de celui d'Agrippa, pour le portique, et de Saint-Pierre de Rome pour le dôme.

Au vrai, ce savant monument n'est point de chez nous, et point davantage la façade de l'*église Saint-Sulpice* (dont on ne peut juger maintenant, par suite, notamment, de la démolition du fronton), construite sur les plans de Servandoni, esclave des influences architecturales de son pays natal. Même observation relative à la *chapelle de la Vierge* de cet artiste italien, dans cette église encore.

A partir spécialement de Soufflot, notre effort de reconnaître les monuments s'essouffle. Ce ne sont point les guirlandes du pourtour de cette église (autrefois Sainte-Geneviève) qui nous convaincront de Louis XVI, en son uniformité monumentale, grandiose et froide.

En revanche, du palais de Versailles au Petit-Trianon (construit cependant par Gabriel, sous Louis XV), on mesure la distance entre Louis XIV et Louis XVI. Retenons donc ces deux types représentatifs de deux époques « à l'antique »; ils assureront, comparativement, nos doutes.

Pareillement, solidarisons en notre pensée, pour

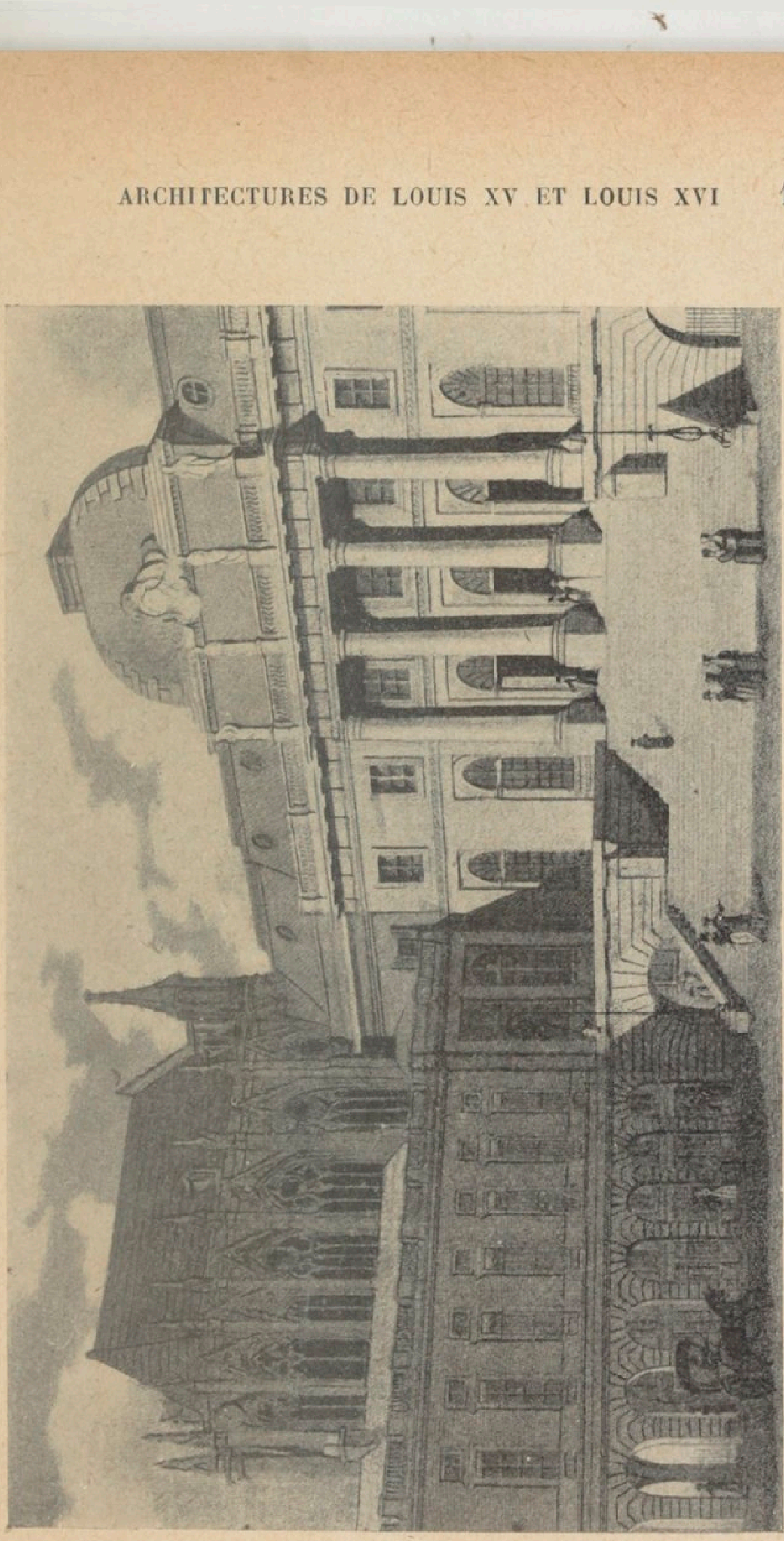


FIG. 45. — *Palais de Justice*, à Paris; à gauche la *Sainte-Chapelle.*

la personnification du siècle de Louis XIV, l'*hôtel des Invalides*, la *Sorbonne* et le *Val-de-Grâce*. De même que la *fontaine de la rue de Grenelle* (fig. 46) (par Edme Bouchardon) est purement Louis XV, le *Petit-Trianon* (fig. 46), le *château, de Bagatelle* (par Bellanger), au bois de Boulogne, et le palais de la Légion d'honneur, se rattachent nettement au style de Louis XVI.

* * *

Caractéristiques de l'architecture de Louis XVI. — On pourrait ainsi résumer les particularités de l'architecture du roi martyr.

Moins de grandiose, davantage de charme. Conception à l'antique amenuisée à la française, plus de gaîté, de vie, d'élégance. Aristocratie dans la ligne calme, sobriété dans le décor. De la distinction plutôt que de la morgue. Des frises et des bas-reliefs sourient sur la pierre, des œils-de-bœuf souvent s'animent de bustes, des guirlandes ceignent des consoles et des socles de statues (non plus divinement grecques, mais bien humainement de chez nous). Sur les toits aux coupoles basses, aux toits plats, des balustres brodent des terrasses. Des rotondes, agrémentées de colonnes libres ou engagées, s'ingénient à tromper la ligne droite (exemple le *Temple de l'Amour* (1), dans les jardins de Trianon).

(1) Ce fut Richard Mique (1728-1794), premier architecte de Louis XVI, intendant et contrôleur général des bâtiments

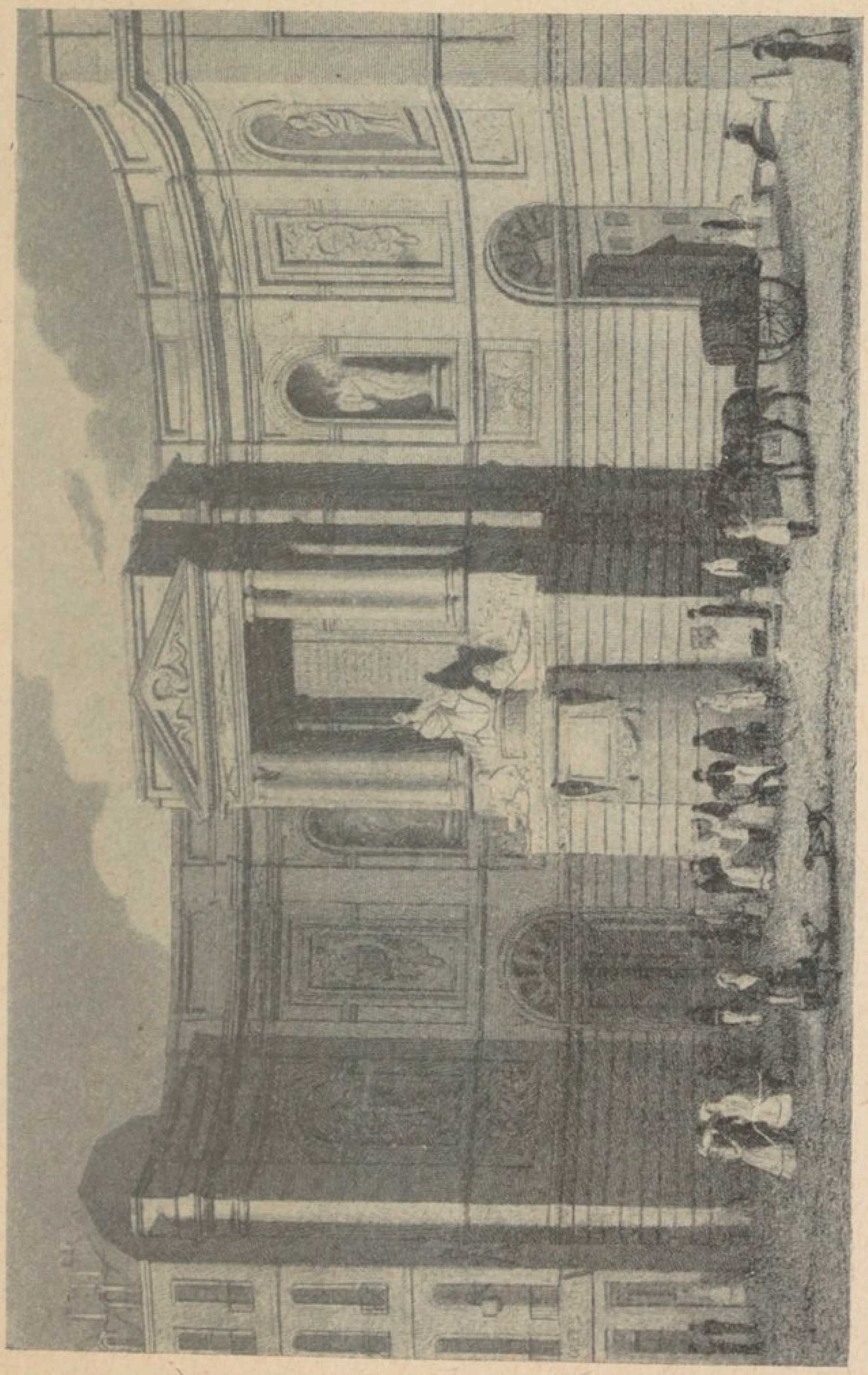


FIG. 46. — *Fontaine de Grenelle*, à Paris, d'après une gravure du temps.

Bâtiments plutôt peu élevés, où des cannelures, des métopes (entre les triglyphes de quelque frise du style dorique réminiscent), où des perles et pirouettes, où des oves et rais de cœur, où des postes et entrelacs, jouent à la grecque leur rôle d'embellissement grave mais non prétentieux. Des rubans, d'une grâce bien rançaise, couronnant des médaillons, des cartouches ovales, aussi personnels que la légèreté des guirandes de fleurs et de fruits qui les accompagnent. Un cintre romain non impitoyable à la percée des fenêtres — composées de petits carreaux enchâssés dans de petits croisillons — surmontées, comme les portes, d'impostes où ces mêmes petits carreaux sont disposés en éventail.

N'oublions pas que le retour à l'antique a été prêché à cette époque, parallèlement au retour à la nature, et que nous jouissons ici d'un artifice. Marie-Antoinette inaugurera les paysanneries et, telle reine, improvisée fermière, donnera le bras à son auguste époux travesti en meunier, sur les pelouses du Petit-Trianon.

Les thèmes architecturaux nés de ce goût champêtre, le Hameau, les laiteries, notamment (dont une délicieuse bâtie par Bellanger), sèmeront bien loin l'exemple et nous charmeront de leur parfum libre et discret.

---

et jardins de Marie-Antoinette, qui, auteur du délicieux Hameau, fut aussi chargé de la décoration intérieure du Petit-Trianon et du Temple de l'Amour.

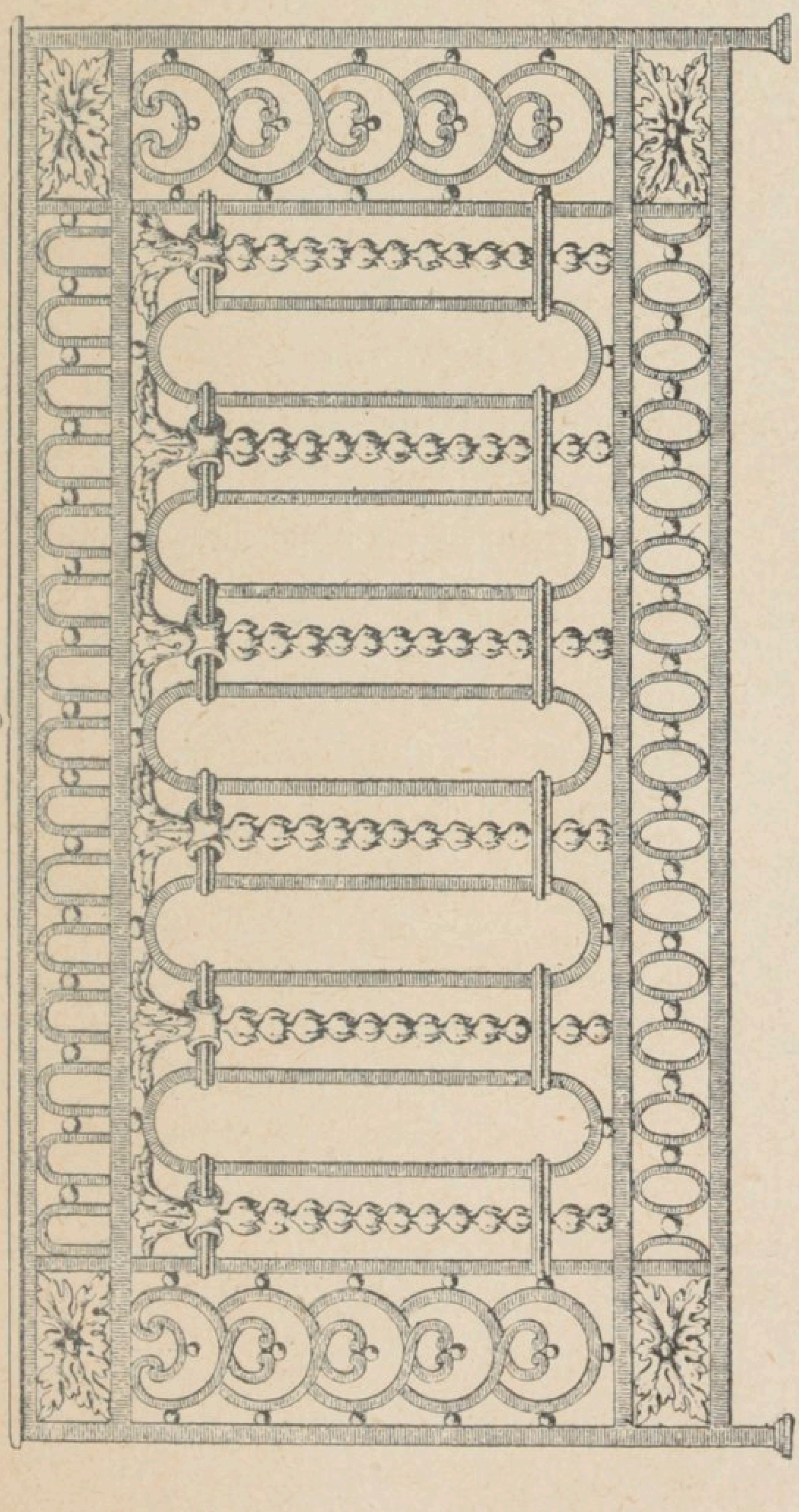


FIG. 47. — *Balcon de terrasse de style Louis XVI (collection du Val-d'Osne).*

Dans le Louis XVI, le ton et la ligne doucement fraternisent. Les lambris, autrefois en bois précieux, ont eu économiquement recours (après Louis XV) à la peinture qui leur donne seulement du prix. Un vulgaire bois blanc, de la sorte, paré de gris pâle, de vert d'eau, de rose tendre, égale en beauté les essences les plus rares.

Si les glaces, dont le perfectionnement n'autorise point encore les grandes surfaces, ne permettent pas de remplacer les trumeaux, la mode, néanmoins, ordonne les « cheminées de glaces », devenues nos glaces de cheminées actuelles, que l'on prolonge soit par d'autres morceaux de glaces ajustés, soit par des peintures ou des bas-reliefs de sculpture.

Cheminées de petite dimension, en marbre uni (blanc, gris), comportant de sobres détails sculptés; des balcons (fig. 47 et 48) et grilles d'escalier droits (non plus bombés). Des fers forgés et une orfèvrerie, d'ailleurs, de proportion réduite; le chenet à cannelures succédant modestement à l'imposant landier, mais la porte d'entrée (fig. 49) demeurant vaste en sa fière gravité.

Moulures peu saillantes aux profils rectilignes. Axe vertical des motifs (symétriques) ornementaux. Ensemble de sérénité et d'aménité restreintes. Des passages de couleur et de forme. Point de violence.

Toute une commodité dont des hôtels privés, discrets d'échelle, du XVIIIe siècle, recherchent aussi une harmonie, du panneau à la boiserie sculptée et jusqu'à la mouluration générale, que le tableau

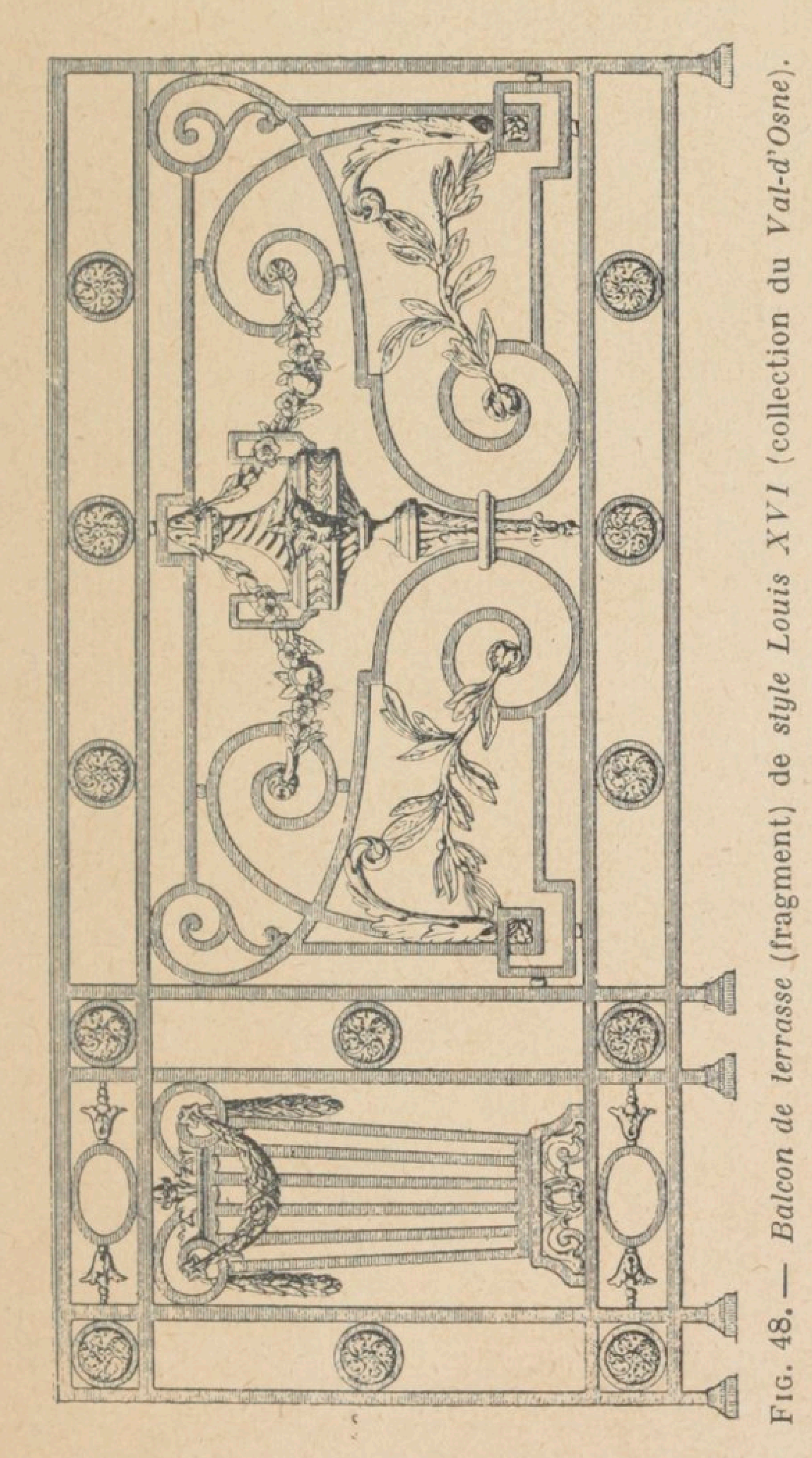


FIG. 48. — *Balcon de terrasse* (fragment) de *style Louis XVI* (collection du *Val-d'Osne*).

autrefois suspendu était loin de réaliser comme des peintures appropriées à l'architecture et incorporées dans le mur.

Lorsque nous comparerons la matière antique de Napoléon Ier à celle de Louis XVI, nous toucherons encore mieux du doigt la différence d'assimilation, toute la nuance de délicatesse et de goût réservée aux créations de Louis XVI.

Au lieu d'ors et de peintures éclatantes, comme sous la Régence et Louis XV, un simple filet d'or réveille des panneaux symétriques, de grandes surfaces planes aux tonalités neutres. Et, nous imaginons, dans des petits appartements (cabinets, petits salons, boudoirs), une architecture mobilière aussi distinguée avec des supports raidis (comparativement aux contorsions précédentes), dans une clarté douce mais toujours mieux répartie, pour faire valoir sans heurt des tentures de soie et de satin décorées de petits bouquets de fleurettes entre des bandes verticales.

L'influence des fresques de Pompéi et d'Herculanum a guidé aussi le décor vers des arabesques en camaïeu, et la marqueterie pare à l'envi tous les meubles, mais sans excès de couleur.

La peinture se réfugie plutôt dans le mobilier, et le goût de la Renaissance renaît dans des arabesques, de même que dans des niches décorées de vases.

Si l'arsenal gréco-romain fournit abandamment à l'ornementation, les torches, arcs et carquois, brandis par Cupidon, sont bien français.

FIG. 49. — *Portes de style Louis XVI*, 7 et 9, rue Bonaparte, à Paris (document du *Musée Carnavalet*).

Comme la sentimentalité est à l'ordre du jour, l'inspiration ancienne alterne avec la traduction des émois spontanés, et la froideur d'un marbre blanc se réchauffe d'un sujet galant en tapisserie.

C'est l'heure de Greuze, moralisateur de la peinture, s'opposant à François Boucher, peintre des frivolités. Les amours roses de Boucher commencent à trembler devant le pressentiment du glaive de Louis David, et, si l'art voluptueux de Clodion persiste, il est le dernier reflet d'un génie condamné.

Certes, des colombes se becquètent, des bergers et des bergères vêtus de soie, échangent de doux propos, mais des trophées légers, de chasse, de pêche, de jardinage, mais des carquois enrubannés, sont encore décorativement préférés en souvenir des héroïques allégories similaires, — et combien plus vastes et orgueilleuses ! — du grand Roi.

A côté des Gabriel, des Antoine, des Soufflot, se range la curieuse personnalité de Ledoux.

Claude-Nicolas Ledoux, architecte de Louis XVI, étonnera parmi les maîtres classiques de l'époque, pour ses idées subversives.

Ledoux, apôtre d'une *architecture* parlante, avait des conceptions bizarres. Alors qu'il se proposait de construire une maison pour un poète, pour l'abbé Delille, la façade à peine dessinée, Ledoux s'écria : « Quoi ! des croisées ! la maison de Delille doit être éclairée par le haut, c'est un temple de la gloire ! »

Peu s'en fallut que le malheureux abbé-poète, — qui n'était point encore aveugle, — ne fût empri-

sonné et éclairé, bon gré mal gré, à la manière des dieux de marbre de Phidias !

Mais Philippe II, d'Espagne, ordonnant de construire le château de Saint-Laurent de l'Escurial « en forme de gril » pour rappeler l'instrument sur lequel le saint personnage avait subi le martyre, n'avait pas eu une pensée moins singulière.

Le plan de nos cathédrales n'est-il point demeuré symboliquement fidèle à la représentation d'une croix latine?

Ledoux, auteur notamment du pavillon en forme de rotonde du parc Monceau, et du gracieux *château de Luciennes* (que Fragonard avait décoré et où fut arrêtée Mme du Barry), a tout au moins laissé trace de son originalité dans les arcs et les colonnes qui soutiennent les anciennes Barrières d'Enfer (sur la place Denfert-Rochereau actuelle).

Ces colonnes inédites, alternent harmonieusement, sur leurs constructions jumelles, des circonférences et des cubes. Ces arcs sont ingénieusement composés de claveaux tantôt en relief et tantôt en creux.

Sans compter que sur la façade encore, du bâtiment de Ledoux, les colonnes de gauche et de droite sont curieusement reliées par des bandeaux résultant du rejoignement de leur partie cubique.

Ajoutons encore aux architectes de Louis XVI : Gondouin, auteur de la maussade *Ecole de Médecine*, à Paris, Rousseau représenté par l'élégant *palais de la Légion d'honneur*, ancien hôtel de Salm (fig. 50) (que reconstruisit Mortier, sur les mêmes plans,

après la Commune qui l'incendia), Moreau, en collaboration avec Contant d'Ivry, honoré par le *Palais-Royal* actuel (fig. 20) et Bellanger par son charmant *château de Bagatelle*, au bois de Boulogne.

Quant à Chalgrin, élève de Servandoni, son *arc de triomphe de l'Etoile* (fig. 51) l'apparente au premier Empire, et nous en parlerons au chapitre suivant.

De même qu'au XVIIe siècle, l'architecture se prolongera dans les jardins.

Mais, au XVIIIe, l'ordonnance végétale s'est totalement transformée. Le capricieux jardin anglais renie la rectitude majestueuse du jardin français de Louis XIV, tracé par Le Nôtre. Les allées, maintenant, se dérouleront sinueusement, des ponts rustiques enjamberont des petits cours d'eau artificiels qui borderont des prairies non moins factices. Les fourrés et les taillis prodigueront, sans imprévu, le mystère de l'ombre. Tout un paysage d'opéra-comique, en somme, s'avère, où ne manquent ni le décor du hameau, ni celui de la ferme. Tout un délice de convention où un apparent laisser-aller succède à la tension du col, où une simplicité d'apparat s'oppose à l'apparat lui-même.

Un souci analogue de dispenser l'air et la lumière amène sous notre plume le nom de Jacques-François Blondel (qu'il ne faut pas confondre avec François Blondel, architecte sous Louis XIV).

J.-F. Blondel, de même que nous vîmes Héré composer la place de Nancy, concourut bellement à l'ordonnance de Strasbourg, et Contant d'Ivry,

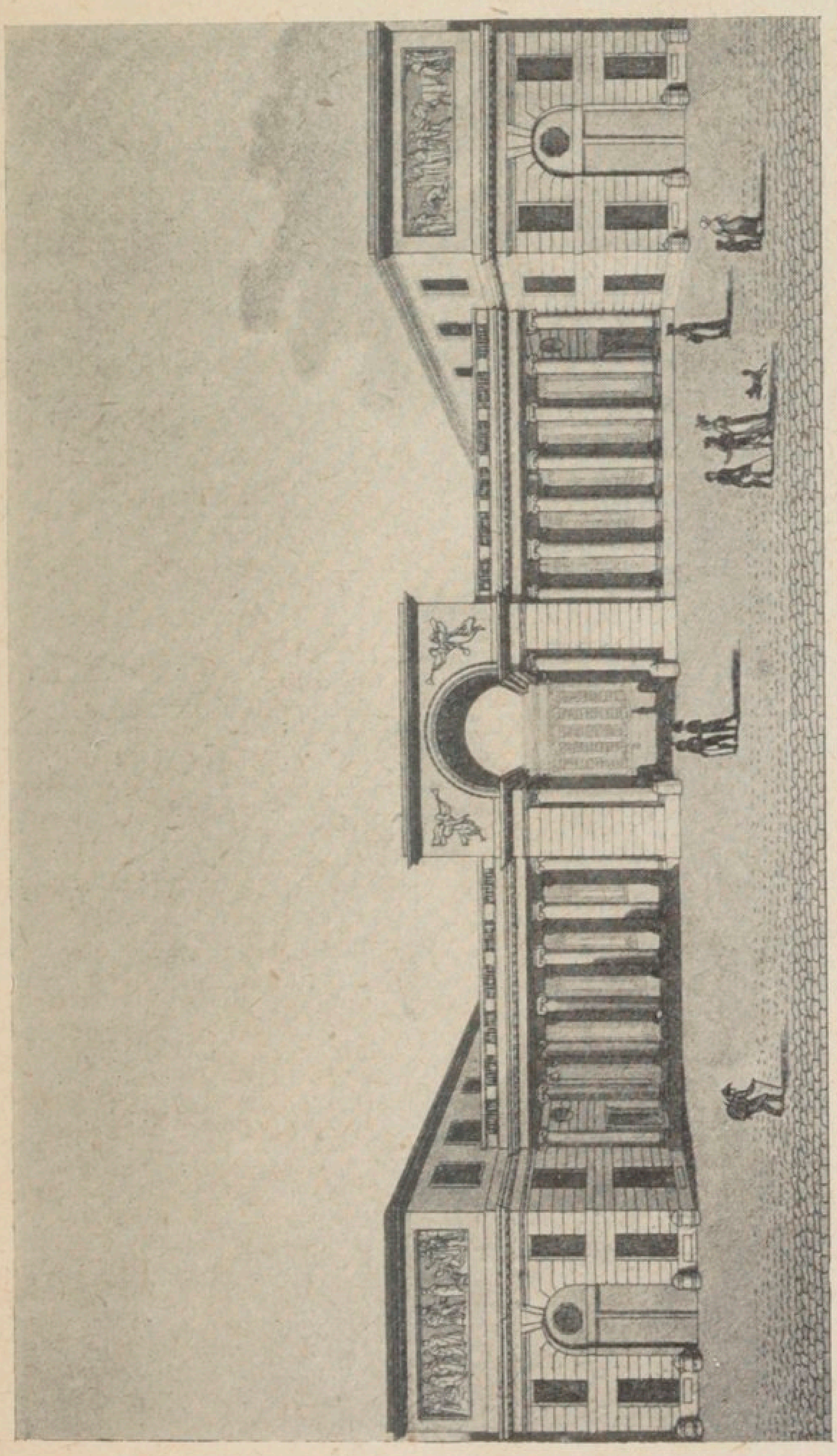


FIG. 50. — *Vue extérieure de l'Hôtel de Salm* (côté de la rue, vers 1795).

auteur déjà cité, notamment de la plus grande partie du Palais-Royal, à Paris (où l'on remarque, entre autres détails, un superbe escalier) avait tracé aussi la voie qui conduit à la Madeleine.

Il nous faut, enfin, honorer encore la mémoire de Victor Louis qui sut enchâsser en le joyau de trois galeries, à l'ouest, au nord et à l'est, le charme somnolent et poétique du jardin du Palais-Royal.

Nous envisagerons maintenant les architectures des XVIIe et XVIIIe siècles, à l'intérieur, autant pour préciser des différences que pour insister sur des caractéristiques.

Dans les architectures des XVIIe et XVIIIe siècles, les pièces, quelles qu'elles soient, obéissent à une façade commandée par les ordres. D'où une distribution fâcheuse donnant à un boudoir, par exemple, les mêmes proportions qu'un grand salon, à un cabinet de travail l'ampleur d'une vaste galerie. En revanche, à côté de cette régularité extérieure, paralysante pour ses répercussions pratiques à l'intérieur, on aperçoit fréquemment, aux XVIIe et XVIIIe siècles des façades fort en désordre. Ces dernières résultant d'une exclusive préoccupation intérieure.

D'où des percées, au petit bonheur, de fenêtres et lucarnes à diverses hauteurs, distances et dimensions.

Comment quitter le chapitre de l'incommodité architecturale du XVIIe siècle, particulièrement, sans enregistrer ce fait typique que, vingt années à peine après la construction des maisons de la place Ven-

dôme, il fallut en démolir les pièces inlogeables ! Ainsi le génie de Hardouin-Mansard n'avait-il songé qu' « au masque embelli de nos plus importants besoins » !

Nous pénétrerons ensuite à l'intérieur de l'habitation du XVIIe siècle, guidés par Pierre Lemuet.

« On reconnaît dans ses plans (écrit l'auteur de la coupole, des voûtes et de la façade du Val-de-Grâce) la disposition traditionnelle où le logis du bourgeois se massait autour d'une principale chambre, centre de la vie de famille; puis, la distribution s'agrandissant, on passe au parti général de l'hôtel avec appartement isolé de la rue et, en général, trois pièces qui se commandent : une antichambre, une chambre à alcôve, et le « cabinet. »

Dans les palais et les hôtels, les pièces se commandent aussi, mais par enfilades successives. Des antichambres succédant à des galeries, par étapes subordonnées à la qualité du visiteur, pour aboutir au « cabinet » d'audience.

L'inconfort relègue les chambres dans les ailes d'un pavillon d'habitation figurant le plus souvent entre une cour d'honneur et des jardins, comme les hôtels de la Renaissance.

Point de salle à manger avant le milieu du XVIIe siècle. On mange dans le salon (souvent à double étage) ou dans les antichambres, loin des cuisines...

La salle des fêtes n'est qu'un souvenir de la grande salle gothique. Les « ruelles », déjà au XVIe siècle et surtout au XVIIe, servent de salon de réception.

Au XVIIIe siècle (nous savons le changement survenu dans l'échelle des appartements et leur intimité, comparativement à ceux du XVIIe siècle), la façade des hôtels n'est différenciée esthétiquement des précédentes que par l'agrément du détail ornemental.

Par contre, les salles ne se commandent plus. La discrétion du boudoir plane mystérieusement sur la distribution générale des pièces qui, aux jours de réception, se convertissent bourgeoisement en antichambres. L'économie préside maintenant à la construction. On double les appartements dans le sens de la profondeur, au profit du déploiement de la façade.

Avant de déambuler maintenant, dans les rues de Paris où subsistent notamment encore des hôtels du XVIIIe siècle, nous jetterons un dernier coup d'œil sur le *Hameau* qui ajoute au jardin du Petit-Trianon, à Versailles, la fraîcheur reposante de sa rusticité.

Voici la maison de la reine, le boudoir, le moulin, le presbytère, la ferme, la laiterie, la tour de Malbrough, la maison du garde, dont la grâce factice se reflète, très évocatrice, dans le miroir d'un étang.

C'est là que la reine Marie-Antoinette et les dames de la cour venaient se reposer des somptueuses fêtes de Versailles en s'égayant de paysanneries.

Les hôtels du XVIIIe siècle sont nombreux en France. Il est logique que moins les siècles s'éloignent de notre ère plus il en demeure de témoignages, et, d'autre part, la pioche du démolisseur épargna les maisons du passé qui ne gênaient point les exigences d'une voirie sans cesse élargie.

Echappèrent aussi au souci d'agrandissement comme d'assainissement des villes, les magnifiques bâtisses en pierre de taille (des XVIIe et XVIIIe siècles), dont la majesté se trouva être conforme à l'aspect rectiligne des maisons et immeubles auxquels le XIXe siècle imposa démocratiquement et hygiéniquement sa loi.

On rencontre donc fréquemment des hôtels du XVIIIe siècle à Paris, notamment.

Ce sont, entre autres, les hôtels : de *Roquelaure* (aujourd'hui le ministère des Travaux publics), par Jean Cailleteau, de *Mahé de la Bourdonnais* (4, rue Férou), de *Mlle Luzy*, de la Comédie-Française (au n° 15 de la même rue), du *président de Rosambo*, surélevé (56, rue Jacob), de *La Trémoïlle* (50, rue de Vaugirard), de *Commines de Marcilly* (au n° 18 de la même rue), de *Kervessan* (aux n°s 54 et 56, même rue), de *Rohan-Rochefort* (19, rue Bonaparte), etc., sans oublier les hôtels *Sainte-Aure* (27, rue Lhomond) et *de Juigné*, 5, rue de Thorigny, avec tant d'autres demeures, quais de Conti et de Bourbon (au n° 19), rue de l'Odéon, rue Dauphine, rue Bonaparte et rue des Tournelles, boulevard Saint-Germain, de moindre élévation qu'au siècle précédent.

Cette dernière observation fort importante pour le discernement entre l'architecture du XVIIe et du XVIIIe siècle. D'ailleurs, ce n'est guère qu'à partir de la fin du XVIIIe siècle que les maisons atteignirent un sixième étage, et, de nos jours elles ont franchi cette limite.

CHAPITRE IX

Caractéristiques de l'Architecture française après Louis XVI, sous la Révolution et particulièrement sous Napoléon Ier.

L'architecture précédente s'était évertuée, au moins, à jouer des fantaisies sur l'Antique. Bien qu'elle ne procédât, parfois, que par des variations d'échelle d'après le modèle, elle s'efforçait cependant à ramener au goût français l'exemple hallucinant du passé. Et, c'est surtout en dehors du monument proprement dit qu'il faut chercher quelque originalité à ces époques où tout sentiment personnel devait s'éteindre au seuil du Parthénon.

On sait ce qu'il advint à un célèbre auteur gai contemporain, justement comparé à Molière. Le directeur du Théâtre de la Comédie-Française lui avait commandé une pièce qui déçut le public, non par sa qualité littéraire, — loin de là, — mais par sa gravité classique.

L'auteur gai, en question, à qui la scène de Molière en imposait, avait cru devoir abdiquer son origi-

nière, devant la majesté traditionnelle ce du lieu.

erreur pour ce qui concerne le monument officiel. L'architecte enfle sa voix, le chef-d'œuvre consacré qui l'obsède étouffe sa personnalité, et, s'il n'atteint au sommet, il sombre dans l'ornière.

Or, dès la fin du règne de Louis XVI et après la Révolution, sous le premier Empire, on ne se contentera pas d'imiter, on copiera. Napoléon Ier, nouveau César, ordonnera son style à l'image de celui du dictateur romain. Ses monuments seront des temples antiques, et l'originalité constructive ne se retrouvera guère que dans les demeures privées.

Mais, auparavant, il faut constater l'exode de nos architectes nationaux à l'étranger, dès la Révolution. Ils iront y chercher des travaux. Antoine, notamment, élèvera des édifices en Allemagne, en Suisse, en Espagne, en Angleterre; Léon Dufourny (1754-1818) construira, de 1789 à 1793, le *Jardin botanique de Palerme;* Ledoux fournira au grand-duc de Russie, en 1789, le plan de divers monuments; Joseph Mangin bâtira l'hôtel de ville de New-York, en 1803. En revanche, Charles De Vailly (1729-1798), auteur du *Théâtre de l'Odéon*, en collaboration avec Peyre, et du *Palais Spinola*, à Gênes, refusa de se rendre à Saint-Pétersbourg aux appointements de huit cents roubles que lui offrait Catherine. Aussi bien, Etienne-Louis Boullée (1728-1799), resta à Paris, entouré de nombreux élèves.

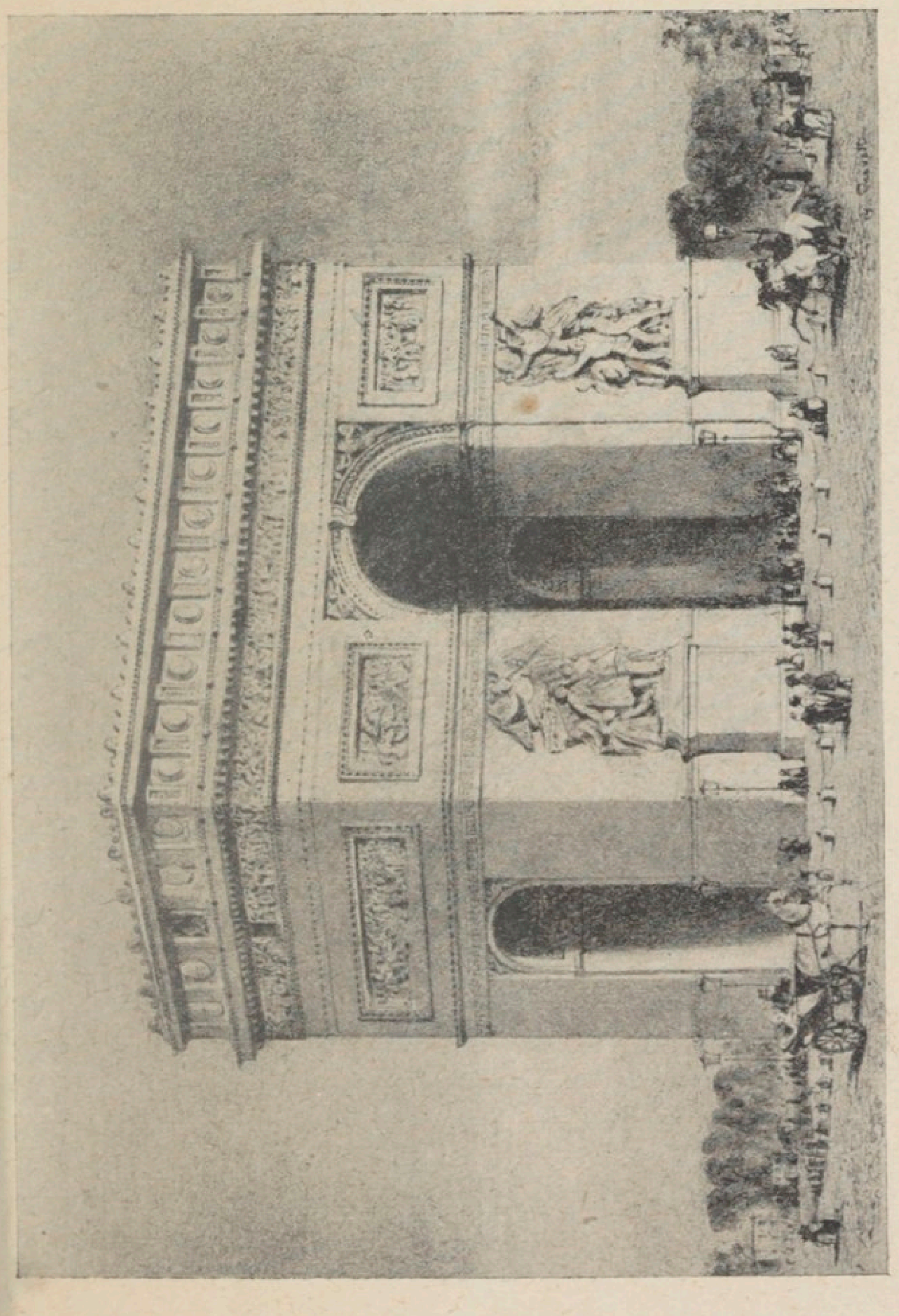


FIG. 51. — *L'Arc de Triomphe de l'Etoile*, à Paris, d'après une lithographie du temps.

Boullée, qui avait réagi contre l'architecture de Louis XV et avait accompli, dans cet art, la même réforme que Louis David dans la peinture, comptait, il est vrai, parmi ceux dont la simplicité de l'antique accommodé, dénaturé sous notre ciel, pouvait s'enorgueillir.

A.-T. Brongniart (1739-1813), élève de Boullée, a laissé une œuvre capitale : le *palais de la Bourse*, de Paris, qui fait davantage honneur aux leçons du maître qu'à l'originalité du disciple. Bâtie sur le modèle d'un temple païen, cette œuvre d'importation, rigide et froide, sans aucun rapport avec nos mœurs, ne vaut guère mieux, — au point de vue invention, — que l'*Arc de Triomphe de l'Eloile* dû à J.-F.-T. Chalgrin, autre élève aveuglé par les théories grecques de Boullée.

Chalgrin, architecte de Monsieur (Louis XVIII), ne fut pas plus heureux dans ses imitations comme l'*église Saint-Philippe du Roule*, le *collège de France*, etc.

Ces monuments savants n'atteignent guère à l'échelle démesurée qu'ils visent, et, autant l'harmonieux petit *château de Bagatelle* (1779) nous séduit par sa grâce bien française, autant ces conceptions d'idéal rétroactif nous laissent indifférent.

Le *Petit-Trianon* oppose aussi, à notre gré, le charme discret de chez nous à l'orgueilleux *Palais de Versailles*, et, de même le *Grand-Trianon* (de Mansard et Robert de Cotte (1687), qui ramène à des proportions chères à notre caractère national, le

grandiose « à l'italienne » de la demeure favorite de Louis XIV.

Bref, ce n'est pas le *couvent des Capucins de la Chaussée-d'Antin*, à Paris (devenu successivement le lycée Bonaparte et le lycée Condorcet actuel), qui, bâti par Brongniart suivant la formule des temples grecs de Poestum, nous réconciliera avec le malentendu du style et de la pureté antique, en France.

Point davantage ne nous délecterons-nous au spectacle des ruines du théâtre Feydeau (que la *Bourse* remplaça vers 1820). Legrand et Molinos, autres adeptes de la mode de Poestum, ont ici donné toute la mesure de leur inspiration surannée. Quant à l'*Elysée-Bourbon*, construit par Mollet, nous ne le reconnaissons plus aujourd'hui sous le nom de *palais de l'Elysée*, tant il subit de transformations successives.

En admettant que l'architecture de Louis XVI ait voulu morigéner le goût « aventureux » de l'époque précédente; quelles mesquineries constructives naquirent de cette aversion fatale (et éternelle) pour les créations des précurseurs !

Derrière l'escalier des Ambassadeurs, à Versailles, on découvrit toute une somptueuse décoration de Le Brun que, en 1749, sans vergogne, Mme de Pompadour avait démolie à cinquante ans de distance, noyant dans une maçonnerie, — sans même la déposer, — une belle grille en fer forgé.

Le sentiment c'est que c'était démodé; la raison,

c'est que, naturellement, on espérait faire mieux en faisant autre chose, du nouveau.

Et, M. L. Bonnier, à qui nous empruntons cette anecdote caractéristique, conclut excellemment : « C'est l'évolution de l'art, c'est même la tradition. »

Dès le principe, la Révolution n'ayant point eu d'édifices à construire, « parut plus préoccupée de détruire ceux qui existaient avant elle », et en attendant, elle tua l'architecture d'apparat.

« Il ne faut pas souffrir ces monuments d'esclavage dans ces jours de liberté, s'écrie Lameth, en 1790, devant une statue de Louis XIV foulant aux pieds les provinces vaincues. Il ne faut pas que les Francs-Comtois en arrivant à Paris, voient leur image ainsi enchaînée. »

A la rigueur, tous les monuments pouvaient être qualifiés de « monuments d'esclavage », et, sans remonter bien haut dans notre Histoire, et, après avoir rappelé l'invective du grand Roi, à l'égard des chefs-d'œuvre du moyen âge « barbares et dignes de nos grossiers aïeux », combien pourrait-on citer d'exemples de monuments détruits uniquement parce qu'ils avaient été élevés sous les régimes précédents !

En attendant donc des jours plus favorables, les architectes, durant la Révolution, furent attachés à des services publics. Ils s'employèrent à donner des projets de fêtes nationales, non sans réussir, assez souvent, à inculquer à ces représentations une certaine grandeur.

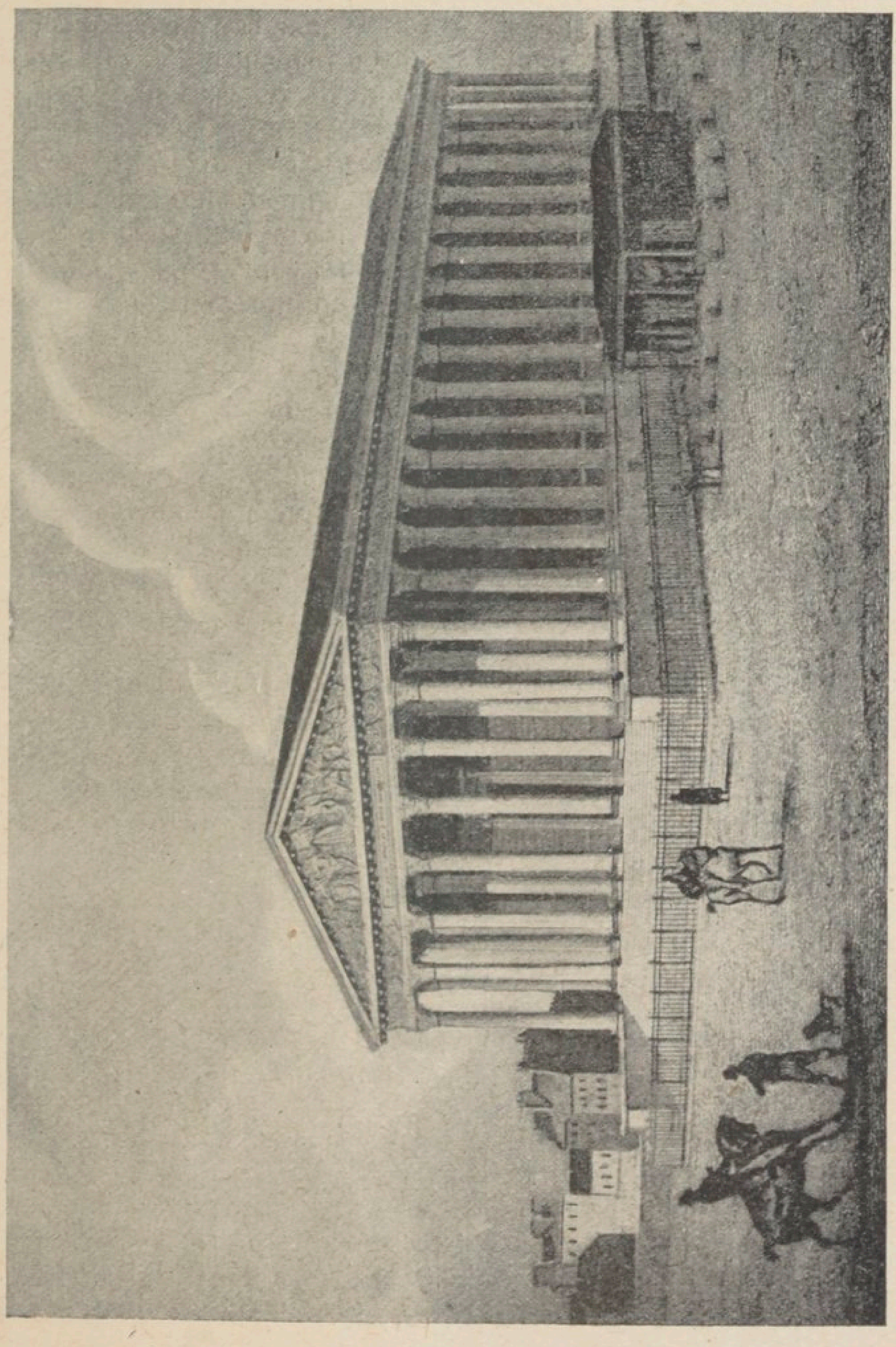


Fig. 52. — *Eglise de la Madeleine*, à Paris, d'après une gravure du temps.

Tel fut le cas de la fête de la Fédération, au Champ de Mars, en 1790.

Mais que devient, parmi cette uniformité architecturale et ces travaux de fortune, notre désir d'information visuelle, notre recherche distinctive?

Hélas! en présence du chaos, le discernement demeure confondu, et ce n'est point le programme rêvé par Dufourny qui nous tirera d'embarras. « Il faut, disait cet architecte, en 1793, que les monuments soient simples comme la vertu; l'architecture doit se régénérer dans la géométrie. »

Aussi bien, le lecteur ne séparera point l'architecture du XVIIIe siècle de cette quasi-caractéristique établie par le règne de Louis XVI, de cette expression monumentale où le souci de la proportion et du rythme reflète, en dépit de l'ordre antique, la pensée française.

Si le détail ornemental ne constitue point l'architecture, du moins l'éclaire-t-il, et il est des motifs décoratifs qui concourent à l'architecture.

Ainsi du balustre que l'antiquité ignora et que la Renaissance ne différencia guère des colonnettes, légèrement renflées vers le milieu du fût.

En abandonnant à leurs ordres respectifs les balustres ionique, dorique, corinthien et toscan, nos styles d'architecture française (ceux des XVIIe et XVIIIe siècles furent les premiers à user de ces petits piliers) offriront une variété de balustres reconnaissables.

Voici la lourdeur du balustre Louis XIII (dont les

deux parties évasées, plutôt aplaties, se juxtaposent à l'envers, souvent); voici le balustre Louis XIV accompagné par l'épanouissement de l'acanthe dès son évasement au milieu, jusqu'à la base; voici le balustre Louis XV décoré avec la désinvolture que l'on sait; voici le balustre nu de Louis XVI, et nous

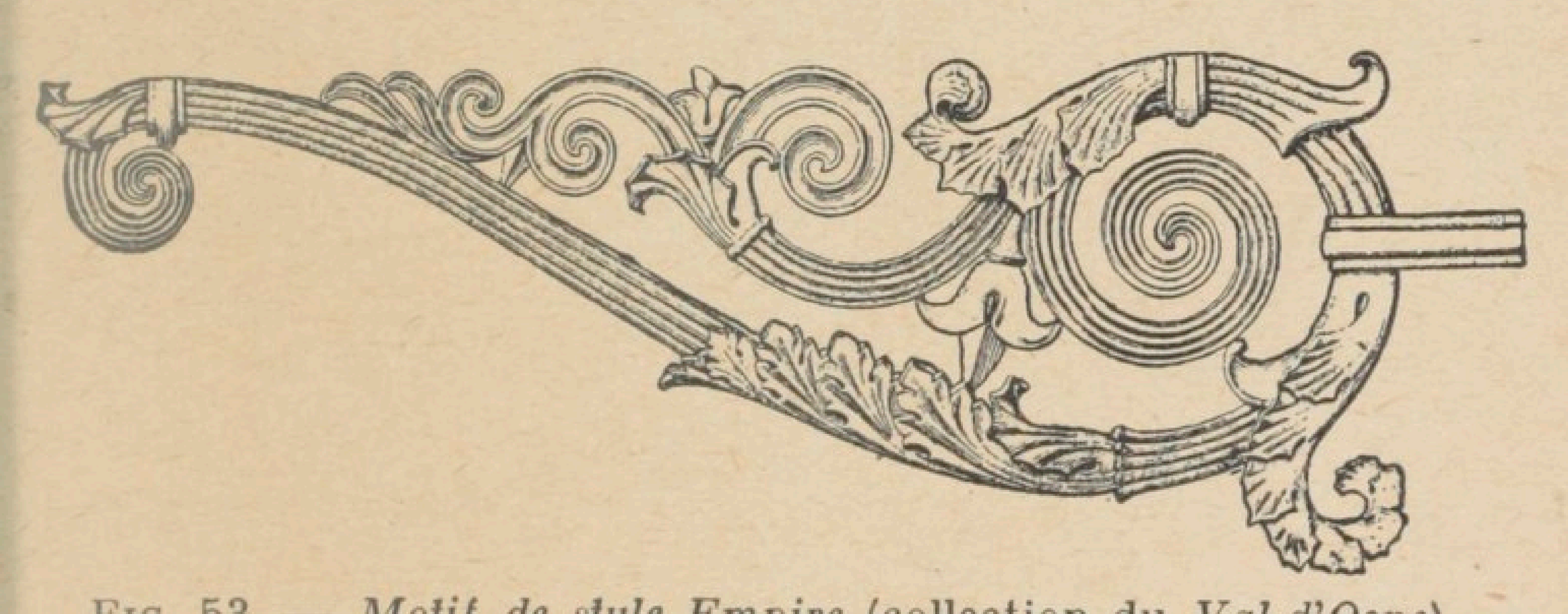


FIG. 53. — *Motif de style Empire* (collection du *Val-d'Osne*).

verrons le balustre de l'Empire revenir à l'acanthe, mais avec une sécheresse spéciale.

Retenir donc le rôle joué par le balustre dans l'architecture, à partir du XVIIe siècle. Même intérêt offert par la console. Elle n'est qu'un condiment d'architecture dont la simplicité antique n'eut pu se satisfaire.

La console ne se multiplie guère que dès le XVIIe siècle, et, avec quel empressement notre manière constructive et décorative s'y répercutera diversement ! Pareille observation pour les cartouches dont on ne trouve point trace sur la farouche ligne antique.

Quant aux guirlandes, quant aux trophées, qui oserait les comparer au modèle?

Mais, tandis que le mobilier se différencie nettement de forme, à chaque style, les intérieurs s'apprêtent harmonieusement à lui faire place, le caractère de l'architecture française n'obéit qu'à des soubresauts de race, qu'à des variations imperceptibles (du XVIIe au XVIIIe siècle) sur le grec et le romain.

Et nous croyons en avoir suffisamment dit sur des nuances générales que l'étude des styles fortifiera, au surplus.

Donc, si depuis la Renaissance (sinon depuis toujours) nous distinguons plus sûrement notre art national à l'esprit décoratif de nos monuments (voire à ses agréments accessoires), au charme de leurs silhouette et proportion, c'est encore aux apports nettement français de nos ornements que nous reconnaissons nos propres chefs-d'œuvre.

D'ailleurs, notre esthétique d'architecture, — surtout depuis le XVIIe siècle, — fait loi à l'étranger (et elle continue de nos jours), qui distingue, — avec plus de facilité que nous, — le modèle français, si tant est que l'exception de la beauté que nous représentons dans l'enchaînement de nos styles, frappe davantage aux yeux que la règle de la médiocrité.

Néanmoins, répétons-le, un moyen nous demeure, très efficace, de discerner l'expression architecturale du premier Empire : sa copie plus servile de l'antique.

Faute de pouvoir s'affranchir des idées traditionnelles, et, malgré tous les bouleversements survenus,

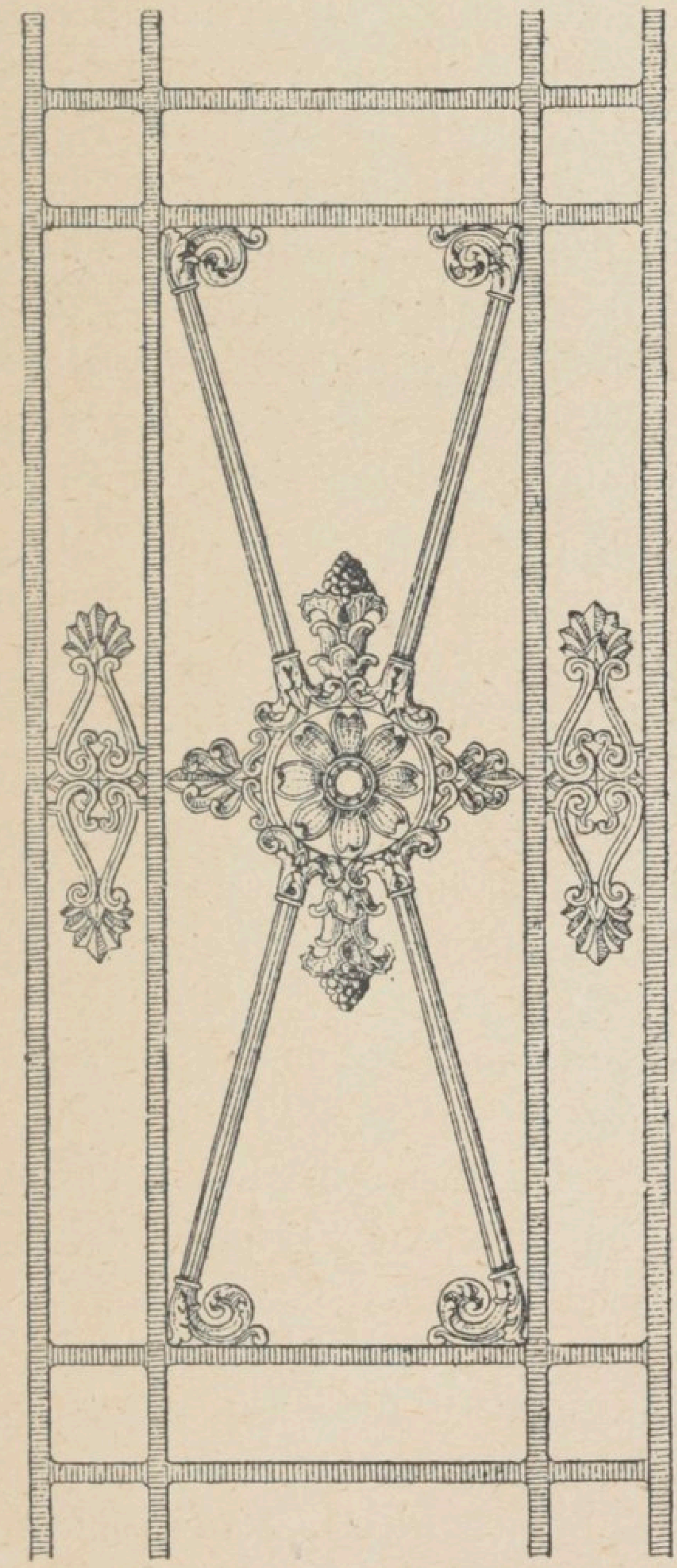


FIG. 54. — *Balcon de croisée de style Empire* (collection du *Val-d'Osne*).

on continue de marcher dans la voie tracée par les artistes de l'époque de Louis XVI, mais avec une lourdeur, un manque de fantaisie, caractéristiques. C'en est fini de la grande architecture.

Les artistes s'inspirent plutôt, maintenant, des monuments de l'antiquité romaine, encore fort mal connue, qu'ils arrangent à la française dans une atmosphère où revit Sparte et ses lois austères.

Le Brun avait été le dictateur des arts sous Louis XIV, ce furent Louis David, Percier et Fontaine, le premier pour la peinture, les deux autres pour l'architecture, qui régirent l'esthétique de Napoléon Ier.

Des théories de courtisanes franco-athéniennes (car la Grèce, — une Grèce mal assimilée, — était aussi, parallèlement, en honneur), à peine vêtues, imitées de Lucien, déambulent à travers des architectures plus ou moins romaines, dans des mobiliers plus ou moins grecs...

C'est l'architecture qui contribua le plus à répandre ce goût singulier du pastiche (du monument jusqu'aux mœurs !) Bien plus, à la suite de l'expédition d'Egypte, on en arriva à s'inspirer des édifices égyptiens ou asiatiques !

On devint amoureux des obélisques (celui de la place de la Concorde ne fut érigé qu'en 1833), et l'on bâtit, en plein Paris, le *Passage du Caire* et même les *Bains chinois* (dignes pendants aux *temples turcs*, aux *salles de danse égyptienne* qui florissaient à Soisy-sous-Etiolles).

« Quelques projets transmis seulement par la gravure, écrit L. Vaudoyer, peuvent donner une idée de ces compositions fantastiques qui n'ont jamais existé que sur le papier. On y trouve des édifices dont la destination est exprimée par des figures symboliques, mais dont l'exécution matérielle eût été tout à fait impossible. »

L'architecte Ledoux, dont nous avons précédemment parlé, ne rêvait ni plus ni moins que de donner à la maison d'un vigneron la forme d'un tonneau. Il eût volontiers étendu à chacune des professions cette analogie esthétique. Il est vrai qu'il ne s'agit que d'un projet, car l'œuvre de Ledoux fait excellente figure originale (et non excentrique) parmi les maîtres du XVIIIe siècle.

Vaudoyer distingue dans le « style » sans accent et sans couleur, dénommé *Messidor*, l'expression d'esthétique singulière qui sévit pendant le Directoire et jusqu'à la fin du Consulat.

Puis, sous l'Empire proprement dit, on commença à prendre davantage au sérieux l'imitation de l'art antique. « Toutes les traditions du moyen âge et de la Renaissance furent alors mises de côté. Il semblait qu'il n'y avait jamais eu en France aucun type d'architecture, pas plus sous François Ier et Charles IX que sous Louis XIII et Louis XIV. »

A un certain point de vue c'était être logique. A idées nouvelles, art nouveau. Mais quel dommage de n'avoir pas profité de cette heure de ruines pour réédifier originalement !

Malheureusement, au lieu de vivre son temps, d'en servir les progrès et d'en renouveler l'agrément, on rêva des installations où ressusciteraient les aises des républicains romains. On transporta, sans y rien changer, sous notre climat, les édifices de Rome et de l'Italie, conformément à l'idéal de cette République romaine que l'on avait appris à admirer dans l'enseignement donné par les Jésuites en leurs collèges.

L'ensemble de ces observations nous ramène à cette constatation d'une architecture du premier Empire reconnaissable à une copie plutôt servile (extérieurement), de l'antiquité romaine.

En tête des architectes de ce temps, voici Charles Percier (1764-1838) et Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853), fidèles lieutenants de L. David.

Mais, le mouvement qui nous intéresse est, en fait, antérieur à Napoléon. L'archéologie en fut la cause. Elle se substitua à l'homme de l'art et, lorsque le génie se fut tari, la science intervint. Il faut lui laisser la responsabilité de cette stérilité constructive (entre autres) ainsi qu'à la littérature, fatalement au service de la mode, et d'autant capricieusement soumise à la beauté que la mode subordonne l'essor de la tradition à ses décrets souvent incohérents.

La mode avait été « à l'italienne », sous la Renaissance, le XVIIe siècle se manifesta « classique », ainsi que le XVIIIe siècle, mais dans un sentiment bien français; au début du XIXe siècle, le retour à l'antique fut

en vogue, et nous verrons, au milieu du XIXe siècle revenir le moyen âge...

Or, les chevauchements du goût en évolution, ajoutés à ceux du règne des rois et des expressions prolongées de l'art, nous permettent de rattacher Brongniart (auteur de la *Bourse*), déjà cité, de même que Gondoin (architecte de l'*Ecole de Médecine*) et De Wailly (à qui l'on doit le *théâtre de l'Odéon*, en collaboration avec Peyre), au style de Napoléon Ier.

Il est bien évident que ces monuments s'inspirent déjà, plus ou moins heureusement, de l'indication nettement gréco-romaine, dont profiteront généreusement les maisons particulières de l'époque, pour se donner un aspect de temple... ou de tombeau.

Mais, avec l'*église de la Madeleine* (fig. 52), d'après les plans rectifiés de Contant d'Ivry, par Pierre Vignon (1763-1828), à Paris, nous serrons davantage notre style.

Passons sur les divers avatars de ce monument, et arrivons au plan de Vignon (après les travaux de démolition et de réfection successifs de Contant d'Ivry, architecte du duc d'Orléans, et de Guillaume Couture) qui séduisit le vainqueur d'Austerlitz.

Napoléon ordonna immédiatement l'exécution du projet de Contant, qu'il dénomma *Temple de la Victoire ;* et, de fait, l'artiste n'aboutit extérieurement qu'à un pastiche de temple romain assez semblable à la Maison carrée de Nîmes.

La *Madeleine* représente le type logique de l'architecture de Napoléon, nouveau César, avec l'*Arc*

de Triomphe du Carrousel, par Percier et Fontaine, la *Colonne Vendôme*, par Lepère, et l'*Arc de Triomphe*, de Chalgrin.

L'*Arc de Triomphe* de Percier et Fontaine, est une imitation de celui de Septime-Sévère, à Rome (celui de Chalgrin, à l'Etoile, avec sa garniture de bas-reliefs, ne se distingue guère de ceux de Rome, encore), et la *Colonne Vendôme* est construite sur le modèle de la colonne Trajane.

La façade monumentale du *Palais-Bourbon*, due à Poyet (1804), joint à ces édifices son impersonnalité.

Napoléon affirme bien, là encore, sa préférence esthétique. Les colonnes corinthiennes qui supportent un fronton, ne sont qu'un pompeux démarcage romano-grec, et, tout autant, la partie du monument regardant la rue de Bourgogne, composée d'une porte en style d'arc triomphal occupant le centre d'une colonnade corinthienne.

C'est l'instant de parler à nouveau de la *Bourse*, pour remonter à la source de son manque d'originalité.

Nous emprunterons à René Ménard. « Cet édifice présentait de grandes difficultés, parce que les basiliques étant les seuls monuments que l'antiquité ait élevés dans un but à peu près analogue, étaient devenues pour les peuples chrétiens le type du monument religieux, et l'opinion publique s'élevait contre l'idée de donner au syndic des agents de change la place consacrée à l'évêque, et aux courtiers celle des

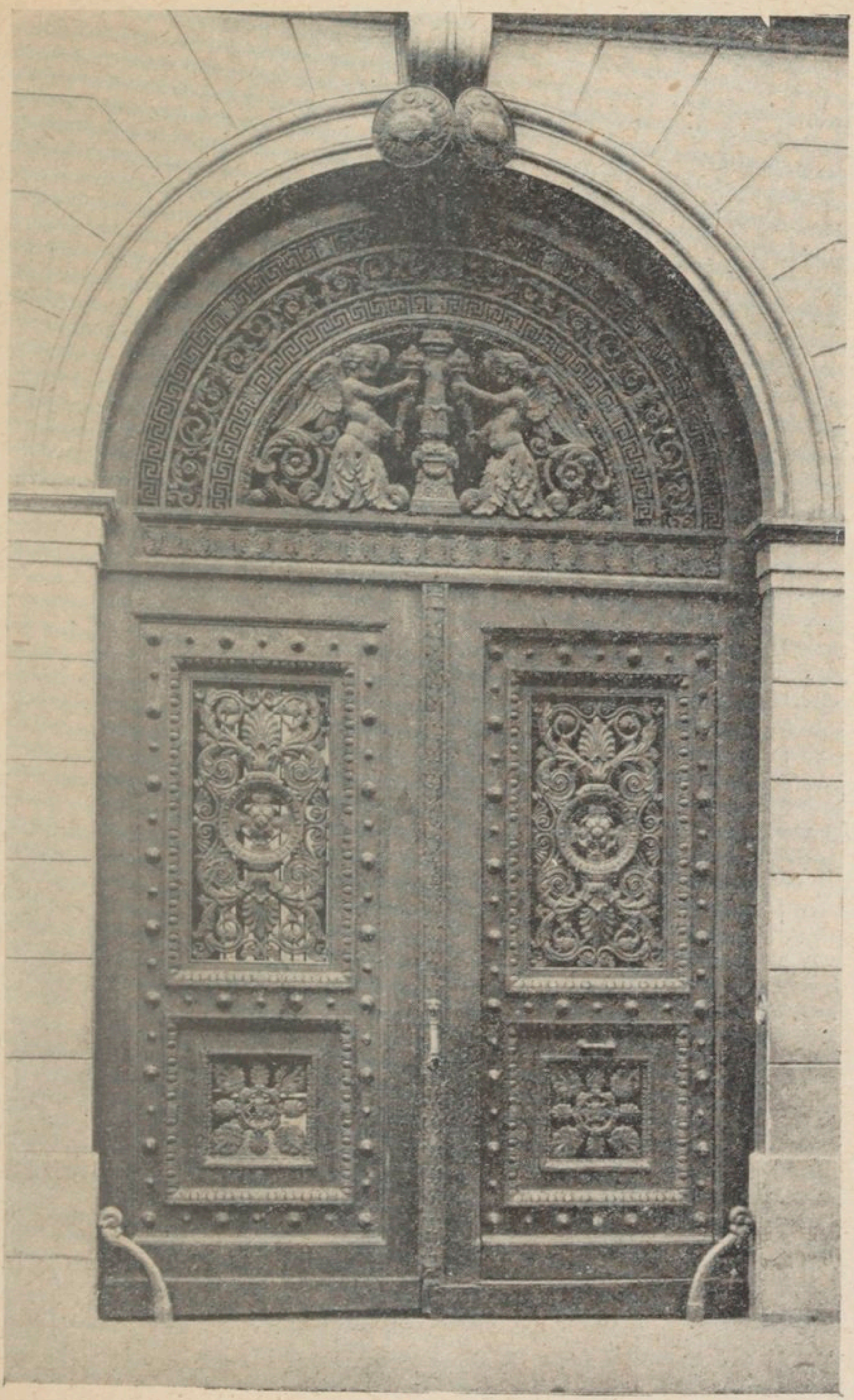


FIG. 55. — *Porte de style Empire*, 59, rue de Provence, à Paris.
(Document du *Vieux Paris*).

chanoines : d'ailleurs le public n'eût pas été placé commodément dans les nefs... »

Et voici pourquoi, au lieu de concevoir un plan original (de l'intérieur à la façade qui doit, en principe, être commandée par les dispositions intérieures), Brongniart imagina un vaste carré long entouré de colonnes formant un portique d'ordre ionique à l'extérieur. On dit que le dorique était initialement apparu trop sévère à l'architecte, et le corinthien trop pompeux. Mais voilà-t-il pas que l'on s'avisa de manifester des exigences nouvelles alors que l'édifice était déjà avancé ! Et, de la nécessité d'exhausser le bâtiment en vue d'un étage supérieur, Brongniart jugea bon d'adopter, décidément, un ordre dont la hauteur fut relativement plus grande, et c'est ainsi que le corinthien supplanta l'ionique primitif...

Voici un exemple typique de la tyrannie antique à l'heure dont nous traitons, mais il faut rendre toutefois justice à des inspirations rétrogrades lorsqu'elles donnent naissance à un arc de triomphe comme celui du Carrousel.

Percier et Fontaine comptent d'ailleurs parmi les grands architectes français, et, il ne faut pas oublier qu'ils attachèrent aussi leur gloire à l'achèvement du Louvre.

D'autre part, sans nous arrêter à cette dernière œuvre (la réunion du Louvre aux Tuileries) que le second Empire acheva et transforma d'après les plans de Visconti et de Lefuel, nous insisterons sur

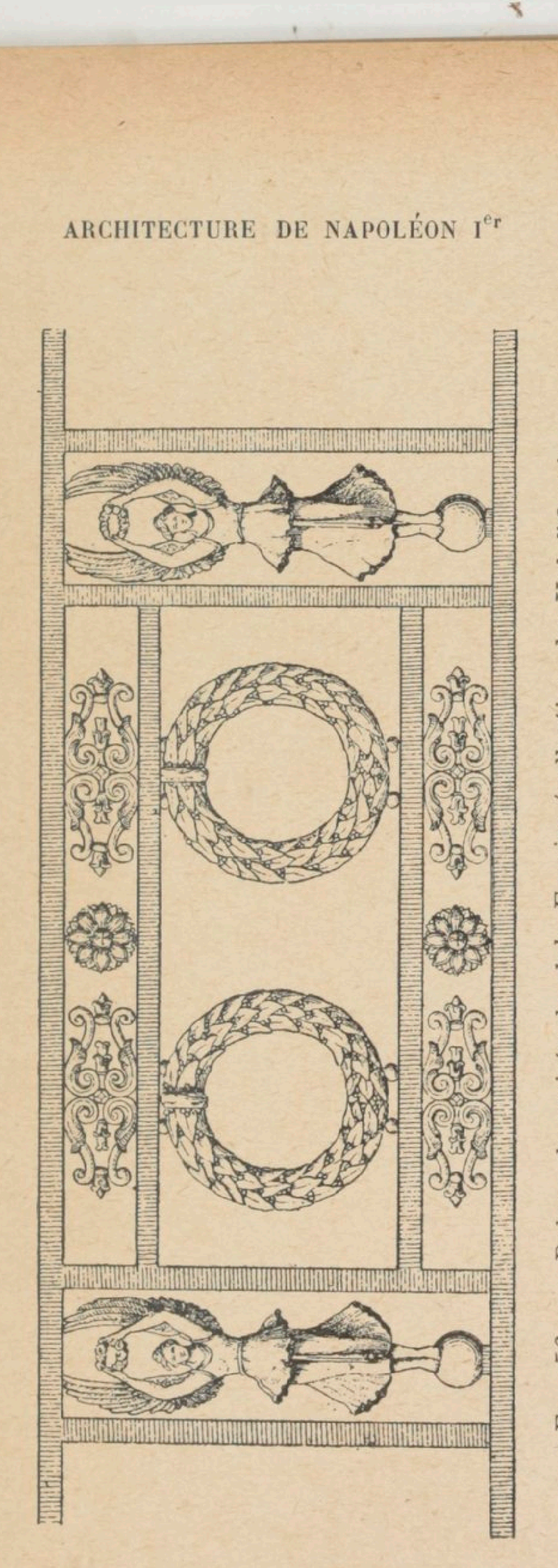


Fig. 56. — *Balcon de croisée de style Empire (collection du Val-d'Osne).*

l'influence extraordinaire de Percier et de Fontaine en tant que dessinateurs. On leur doit le style décoratif du premier Empire.

Ces frères Siamois, à l'épopée esthétique de Napoléon s'étaient connus à Rome d'où ils rapportèrent un unanime enthousiasme qu'ils manifestèrent, tout d'abord, dans des dessins d'ameublement largement inspirés du mobilier antique.

Puis ils donnèrent des modèles pour les tapis et papiers peints, pour l'orfèvrerie, le bronze et les cristaux, jusqu'à des décorations de théâtre.

Rêvant enfin de ramener l'architecture à la simplicité du goût antique, et d' « épurer le goût avec des monuments dignes de l'ancienne Rome, élevés dans le sein de la capitale », Percier et Fontaine furent réellement comblés. Jusque dans les intérieurs, jusque dans les vêtements transformés petit à petit à ses accents, ce couple fameux d'architectes vit se propager sa manière.

Avant d'indiquer les signes décoratifs propres à la manifestation qui nous occupe, nous rappellerons que, alternant avec cette contrefaçon à l'antique, une imitation des monuments égyptiens (ou asiatiques) fut en honneur à la suite de l'expédition d'Égypte, sous le Consulat.

Sans revenir sur les monuments de ce dernier ordre, cités plus haut, et sans faire état du *monument Desaix*, autrefois sur la place des Victoires et disparu, voici des témoins encore valides : les sphinx accroupis au seuil de l'avenue Paul-Déroulède, sur les quais de

la Seine, la *fontaine du Palmier*, à Paris, sur la place du Châtelet, la *rue des Colonnes*, près de la Bourse (dont certaines maisons sont aussi de l'époque), et le passage du Caire.

On doit à Napoléon Ier : les ponts *des Arts*, *Saint-Louis*, d'*Austerlitz* et d'*Iéna*, la construction des quais *Montebello*, de la *Cité* et *Bonaparte*, ainsi que la réfection du quai du Louvre prolongé jusqu'à Chaillot. Au surplus, précurseur d'Haussmann, le préfet de la Seine, Frochot, nous réservait, dans la percée des rues de *Castiglione* et de *la Paix* (à Paris), avec les monuments qu'elles comportent, un visage davantage expressif de l'époque du Consulat et de l'Empire.

Ainsi fut mise en valeur la place Vendôme où fièrement s'érige la colonne d'Austerlitz ou de la Grande Armée.

Parmi les intérieurs se réclamant du premier Empire, citons le *château de la Malmaison* (datant du milieu du XVIIIe siècle, mais transformé par Percier et Fontaine), résidence de l'impératrice Joséphine, la *galerie d'honneur* ajoutée au palais de Compiègne (œuvre de Gabriel), par Napoléon, l'ancien *hôtel de Beauharnais* (aujourd'hui l'ambassade d'Allemagne), qui représente un ensemble unique, et, notamment rue de Beaune (à Paris), il demeure la décoration d'un bandeau de mur, fort attachant, au-dessus d'une porte Louis XVI.

L'hôtel, enfin, où habita en 1795, le célèbre orfèvre

qui travailla pour Mme du Barry et pour Napoléon : Pierre Gouthière, existe encore. Il est situé, 78, rue du Faubourg Saint-Martin, à Paris, derrière la mairie du 11e arrondissement, entre une cour remplie de fabricants en chambre et un jardin. Sur chacun de ses côtés, il est garni d'escaliers avec terrasse sur plein cintre formant voûte en dessous.

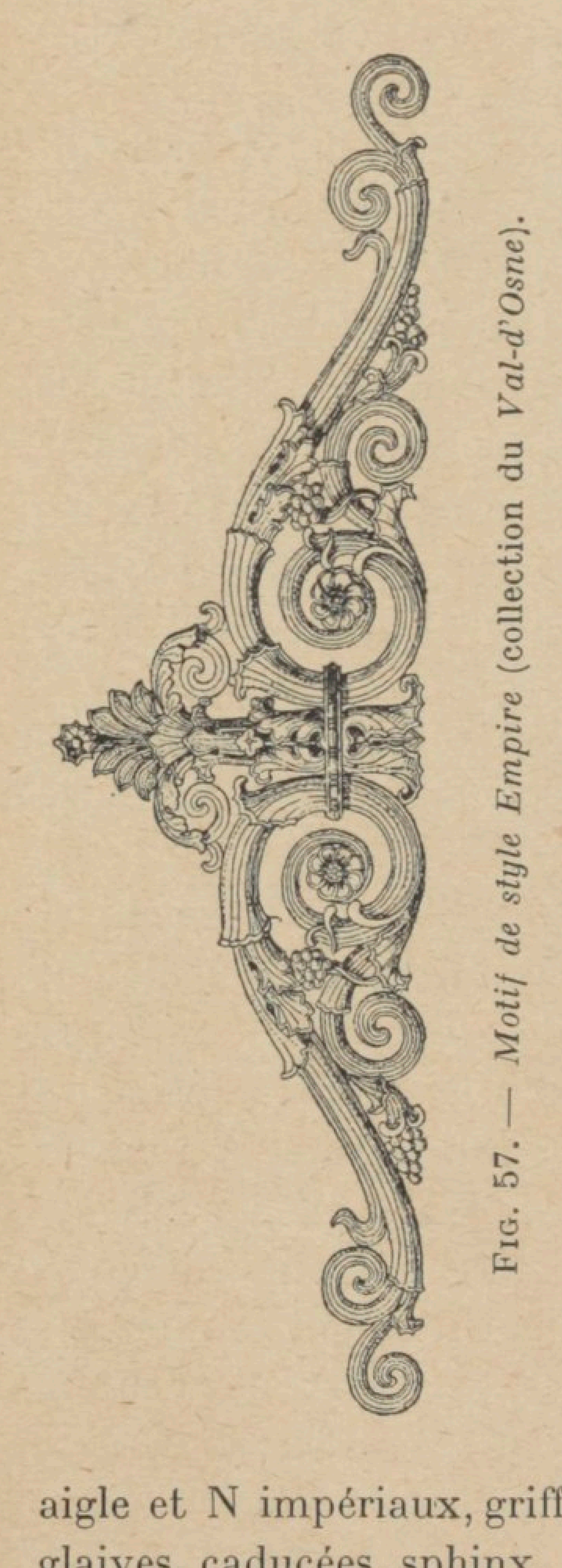


Fig. 57. — *Motif de style Empire* (collection du *Val-d'Osne*).

Signes décoratifs propres au premier Empire. — Trépieds à encens, autels de sacrifices, cariatides, figures de femmes aux ailes éployées et arrondies (Victoires, Muses, Grâces, etc.), guirlandes de fleurs et de fruits, couronnes et palmettes, bucrânes, rinceaux, urnes, thyrses, sirènes, aigle et N impériaux, griffons, carquois, flèches, arcs, glaives, caducées, sphinx, oiseaux, cygnes, chimères, abeilles, étoiles, cornes d'abondance, etc.

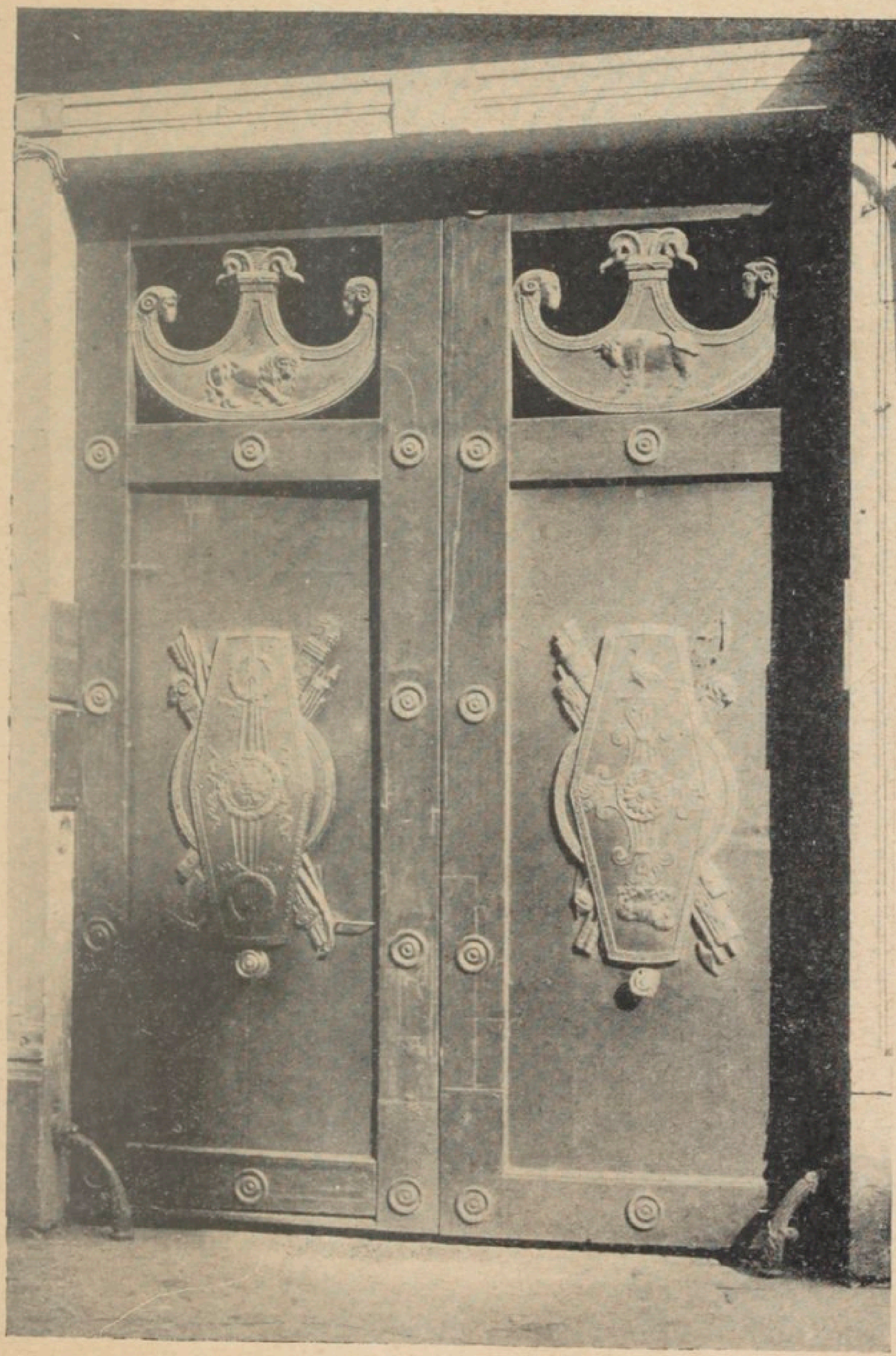


FIG. 58. — *Porte de style Empire*, 34, rue de Provence, à Paris (document du *Vieux Paris*).

Si les faisceaux consulaires, si les mains fraternelles, les niveaux égalitaires et le bonnet phrygien, ont été ensevelis sous la Révolution, les foudres seules réussirent à se glisser sous l'aigle impérial, et Minerve, déesse au hibou, se substitua à la Vénus aux colombes, effaçant décidément, les petits « culs nus d'amours » et les gracieuses mythologies d'un Watteau, d'un Boucher.

N. B. — La palmette du premier Empire est spéciale. Elle est schématique et froide, ainsi d'ailleurs que tous les ornements qu'elle accompagne, caractéristiquement. Trophées et cartouches du temps sont belliqueux, mais non plus théâtralement comme sous Louis XIV. Le bouclier, le glaive, le casque sont ceux de Brutus.

L'aspect d'ensemble de tous ces détails est la sécheresse, la sévérité et la froideur dans la richesse (voir figures, 53, 54, 55, 56, 57 et 58).

Sous le Consulat, la décoration abusera des sphinx, des têtes d'Isis, des pharaons, éventails, momies, fleurs de lotus, etc., en souvenir de la campagne d'Égypte.

L'architecture enfin, d'une manière générale, recourra excessivement à l'ordre dorique, au fronton troué d'un œil-de-bœuf soutenu par des colonnes plutôt doriques.

Pour parfaire les renseignements ci-dessus donnés, nous renverrons le lecteur au *Recueil de décorations intérieures*, dû à Percier et Fontaine, et, quant aux

intérieurs mêmes de l'époque, nous en parlerons au chapitre suivant, en raison de leurs rapports communs, — mais de la richesse à l'économie, — avec l'expression décorative qui logiquement déborda sur la Restauration.

En terminant, nous soulignerons la curiosité et l'intérêt du style d'improvisation de Napoléon, édifié dans le laps de quinze années à peine ! Style de campement « à la César », entre deux expéditions victorieuses en Italie et en Égypte. Toute une effervescence tenant de la liesse et de la mode déchaînées, en si parfaite coïncidence avec l'enthousiasme pour Rome dont Percier et Fontaine venaient précisément d'étudier les monuments, et au moment où la passion s'exaltait au spectacle des statues enlevées au Capitole ou au Vatican.

CHAPITRE X

Caractéristiques de l'Architecture française sous Louis-Philippe, Napoléon III et jusque vers la fin du XIXe siècle.

La Restauration ne créa point un art propre. Elle poursuivit les errements de l'époque impériale, mais sans l'idéal qui l'avait soutenue. L'archéologie ayant pris d'immenses développements, l'originalité acheva sa perte.

Le premier Empire, auréolé de gloire militaire, s'était généreusement manifesté dans le faste, tandis que le gouvernement de la Restauration et celui de Louis-Philippe ne vécurent guère que dans l'économie. La pauvreté des idées conceptives étant à la base d'une indigence que ne réveillèrent point des régimes bourgeois.

Il y a, d'ailleurs, quelque symbole de dédain dans cette succession de monuments que le premier Empire laissa à terminer aux successeurs. N'ayant point à construire, ces règnes, il est vrai, ne pouvaient guère favoriser l'éclosion d'un style d'architecture, et l'on vécut dans l'ombre de la lumière précédente.

C'est Louis-Philippe restaurant sans éclat le château de Fontainebleau (érigeant l'obélisque de la place de la Concorde, à Paris !) et s'employant malencontreusement à la transformation du palais de Versailles en un vaste « musée dédié à toutes les gloires de la France ». — Il fallait bien tenter quelque chose en faveur du génie national au moment où, symboliquement, l'orfèvrerie se développait dans l'art du *plaqué !* — C'est Napoléon III... mais nous approfondirons plus loin le goût douteux et rétrograde de son règne endeuillé.

L'architecture de Louis-Philippe sembla prédestinée à cette tâche ingrate d'altérer la grâce et la grandeur d'autrefois.

L'architecture de Napoléon III fut au moins relevée par le chef-d'œuvre de Charles Garnier (le *Grand Opéra* de Paris), parmi tant de richesses en simili où nos styles surdorés et capitonnés réapparurent, dépaysés...

Héritières d'une lourde succession, elle-même à bout de souffle, nous verrons ces époques quémander maintenant leur essor à travers notre somptueuse tradition d'art dont la chaîne est désormais brisée.

Du moyen âge (aboli par la Renaissance au profit de l'antiquité) à la Renaissance (méprisée par le XVIIe siècle), jusqu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, tout ne sera que pastiches et ressassements, jusqu'aux styles byzantin et latin qui ressusciteront, rabaissés à notre plate échelle !

Avant de parler de l'école romantique qui, un

instant, nous ramena aux chefs-d'œuvre du moyen âge, nous embrasserons une dernière fois, dans un parallèle relatif à la décoration intérieure, l'Empire et les ans qui, à sa remorque, le prolongèrent tristement.

Nous avons dit le luxe de l'art sous Napoléon Ier, et sans insister sur le meuble qui sort de notre programme, encore faut-il en souligner la beauté et la sincérité de matière, alors que dans la suite, sous la Restauration, il ne demeurera plus de cet acajou, de ce thuya, enrichis d'ornements métalliques finement ciselés, que la forme toute nue ou à peine décorée. Toutefois il importe de se rappeler que, depuis le règne de Louis XVI, la peinture dans les intérieurs s'est substituée, sur des bois ordinaires, aux précieux lambris sculptés d'autrefois. Et, à partir du premier Empire (en passant la Révolution dont la tâche était plutôt exterminatrice), on assistera à l'avènement d'un autre moyen de sculpture économique : la *pâtisserie* ou pâte rapportée.

Les décorations en pâte ou en plâtre coururent sur les murs (d'accord avec les peintures), produisant un effet analogue à celui du gaufrage réalisé par certaines compositions telles que le linoléum, mais avec des arêtes plus fines et plus vives. Ce fut le commencement de la fortune des *pâtissiers* qui devaient sévir plus banalement sous la Restauration, jusqu'à la fin du second Empire, — et de nos jours encore ! — Ces *pâtissiers*, innovateurs de la sculpture en simili bois et marbre qui nous valurent, au milieu

des moulures banales de la corniche du plafond des immeubles à loyer, une sempiternelle rosace Renaissance ou Louis XIV ou Louis XVI (au gré d'une ordonnance consacrée des pièces) !

Comme la sculpture décorative vivait sur le même fond que la peinture décorative, nous renvoyons à l'énumération des motifs qui composaient cette dernière. Et, en même temps que nous supposerons ces motifs en cuivre ciselé sur les meubles, en *pâtisserie* sur les plafonds et les murs, nous envisagerons l'atmosphère gréco-romaine de l'ensemble, l'aspect « héroïque », lyrique et non point intime, de ces intérieurs où volontiers la couleur et les dessins (bruns rouges sur fond noir) des vases étrusques, hante le décor.

Ces outrances, néanmoins, ne contaminent point le faste d'un Bonaparte dont l'hôtel de la rue Chantereine (pour son auguste épouse), dont La Malmaison, Saint-Cloud et les Tuileries, surtout, s'étaient fait loi d'une beauté à l'antique, certes, mais de pur goût français encore.

Nous noterons cependant, à partir de cette époque, l'introduction des matières en simili qui, dans la suite, donnèrent entière satisfaction au faux luxe.

Cet emploi des matériaux dénaturés fera déjà dire à Percier et à Fontaine (en 1801) : « Le plâtre tient lieu de marbre, le papier joue la peinture, le carton imite les travaux du ciseau, le verre se substitue aux pierres précieuses, la tôle remplace les métaux, les vernis contrefont les porphyres... »

C'est, au vrai, le début d'une décadence que nos jours, heureusement, s'attachent à endiguer...

Mais n'anticipons pas, et retournons à l'architecture après Napoléon.

Sous la suggestion de l'archéologie, César Daly res-

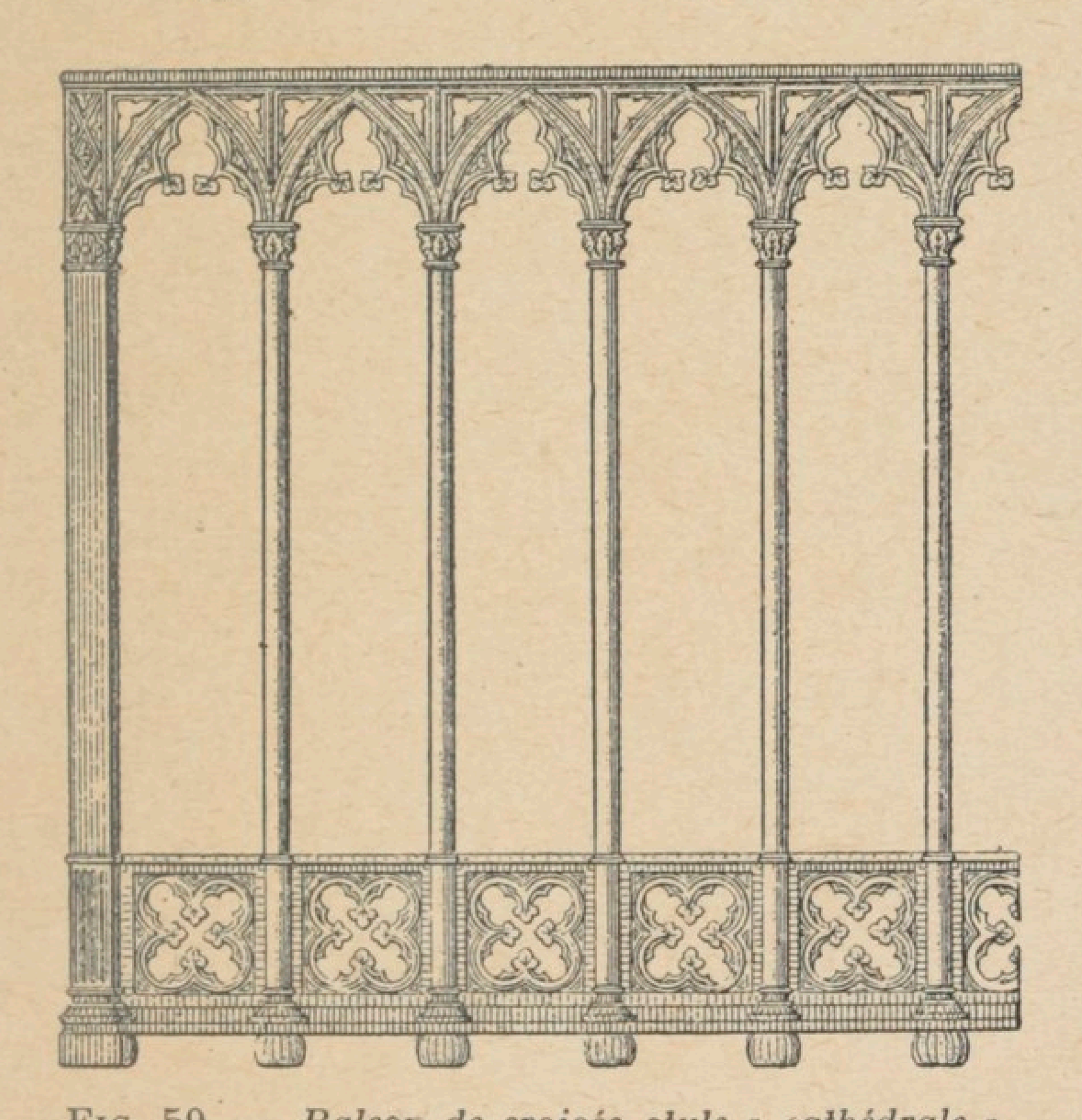


FIG. 59. — *Balcon de croisée style « cathédrale ».*

taurera la *cathédrale d'Albi*, et, tandis qu'Alexandre Lenoir s'emploiera à rétablir les *ruines du palais des Thermes* réunies par ses soins au musée de Cluny, J.-B.-A. Lassus et Viollet-le-Duc s'attacheront à réparer Notre-Dame de Paris. Lassus, au surplus, rétablissant la *Sainte-Chapelle.*

C'est le retour à l'époque ogivale aux accents du

romantisme. Victor Hugo chante, dans *Notre-Dame de Paris*, les vieilles églises, et Walter Scott, en Angleterre, la chevalerie.

Viollet-le-Duc (1814-1870), Didron, avec d'autres zélateurs du maître, se lancent avec une foi frénétique dans l'apologie moyenâgeuse. La cathédrale est alors souveraine. La décoration et les meubles affichent à l'envi, des aspects de cathédrale (fig. 59). L'érudition se substituant éperdûment à l'indigence créatrice, on ne sait plus quelle époque de chefs-d'œuvre invoquer.

De style néo-ogival ou gothique, encore, seront à Paris : l'*église Sainte-Clotilde*, par Gau et Th. Ballu, l'*église Saint-Jean-Baptiste*, de Belleville, par Lassus, le portail de *Saint-Laurent* (de style flamboyant), par Dufau; à Moulins, la *nef de la cathédrale*, par Viollet-le-Duc (dont la restauration du *château de Pierrefonds*, — supérieurement imaginée ! — fera d'autre part sensation, de même que celle des églises *abbatiales de Vézelay*, de *Notre-Dame* de Châlons-sur-Marne, de *Saint-Hilaire*, de Carcassonne, l'*hôtel de ville d'Angoulême*, etc.

Aussi bien, Lepère, en collaboration avec Le Bas, construira (à Paris) *Notre-Dame de Lorette*, sur un plan basilical... combiné avec des portiques de temples romains, et Lepère, encore, avec Hittorff, concevra la façade de *Saint-Vincent-de-Paul* (à Paris) (fig. 60), ornée de portiques et de colonnades d'ordre dorique surmontés d'un fronton triangulaire, sur le plan aussi d'une basilique romaine...

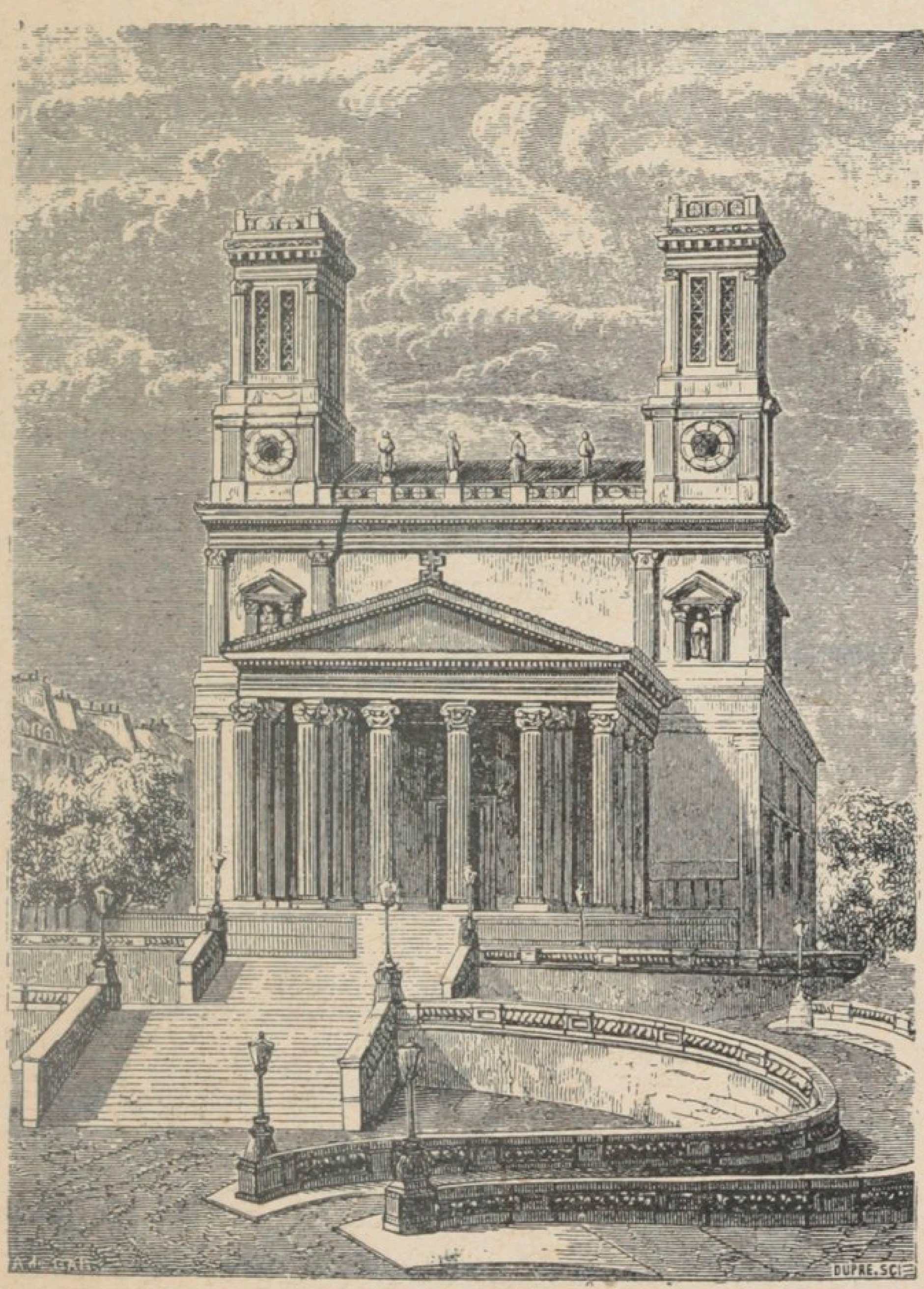


FIG. 60. — *Eglise Saint-Vincent-de-Paul*, à Paris.

Et puis l'*église Saint-Augustin* (à Paris), par Baltard, empruntera au style byzantin. Pastiches et compilations plus ou moins remarquables que, d'autre part, l'influence de la Renaissance soudainement sollicitera.

Dans ce dernier ordre d'inspiration, voici : la partie des bâtiments du Louvre due à Visconti (1), et l'*Ecole nationale des Beaux-arts*, par Duban; sans oublier l'*église de la Trinité*, par Ballu.

Que devient alors notre désir de guider le lecteur à travers ce dédale d'œuvres plus érudites qu'originales? Nous ne pouvons guère insister que sur des réminiscences encore, avec la *gare du Nord* (gratifiée de pilastres ioniques par Hittorff [2]), avec l'*Hôtel de ville* (que Ballu conçut dans le goût de Henri II), et autres banalités comme le *Tribunal de Commerce*, par Bailly, le *théâtre du Châtelet*, par Davioud (auteur des fontaines Saint-Michel, du square des Arts-et-Métiers et de l'entrée de l'avenue de l'Opéra), sans oublier les *annexes du Palais de*

---

(1) Il est piquant de noter que le nom de Visconti fut donné, au lendemain de la mort de l'architecte (auteur également des fontaines *Molière* (fig. 62) et de la place Saint-Sulpice), à la petite rue parisienne, voisine de l'école des Beaux-Arts, dont celui-ci n'avait cessé, sa vie durant, de dénoncer l'insalubrité et de réclamer la réfection.

(2) Au vrai, Hittorff s'apparente aux maîtres de l'art classique, et l'architecte de Saint-Vincent-de-Paul ne fut guère, dans sa gare du Nord, que le collaborateur effacé d'ingénieurs. Hittorff dirigea savamment l'évolution du goût de son époque dans son admiration pour l'ancienne France.

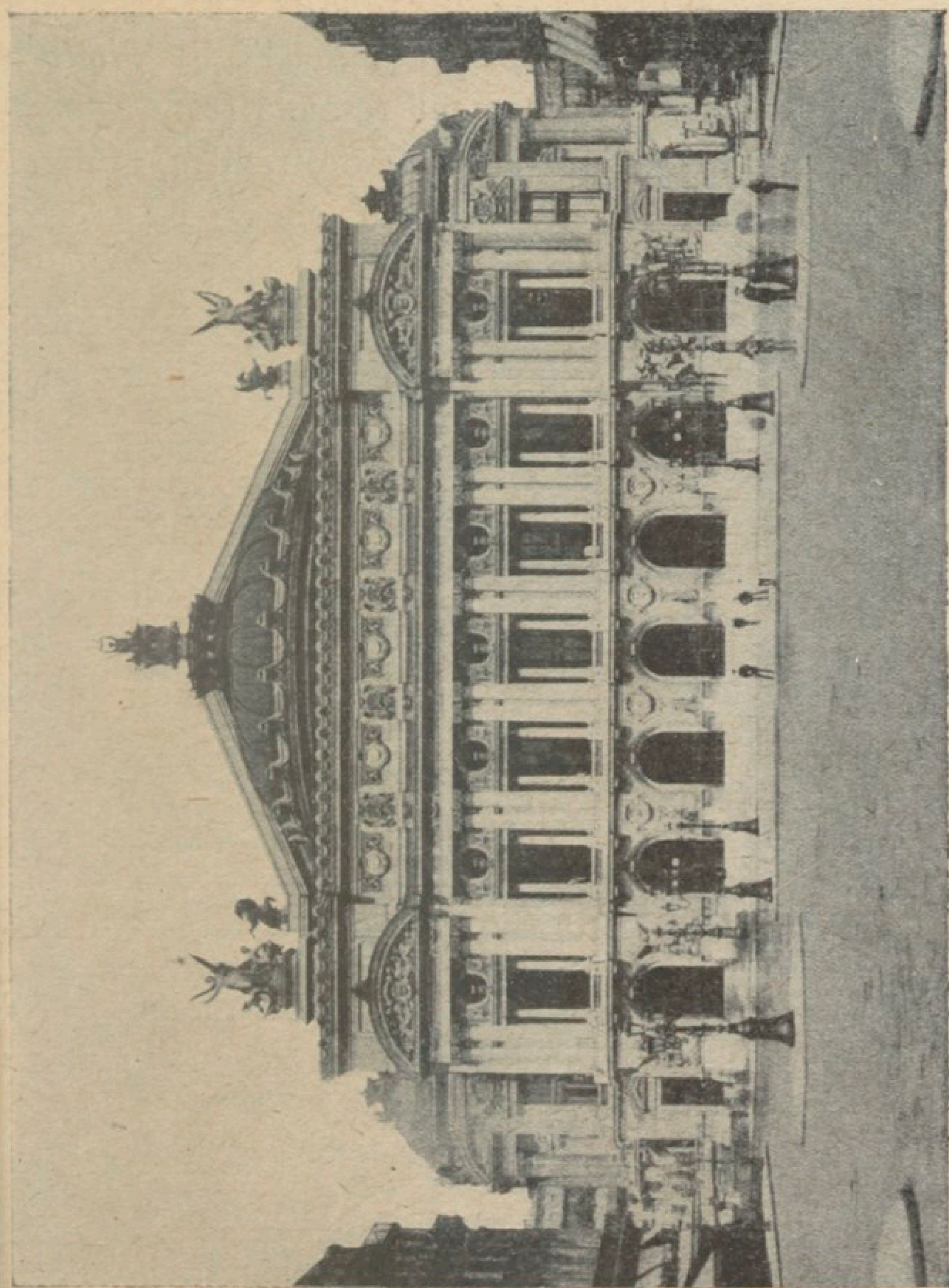


FIG. 61. — *Théâtre national de l'Opéra*, à Paris.

Justice, par Louis Duc. Tous ces édifices à Paris. Viennent à la suite, des architectures encore bâtardes comme l'*église Saint-François Xavier*, avec des faux airs de la Renaissance (?), et l'église *Notre-Dame-des-Champs*, gauchement romane (?).

En revanche, après ce chapitre des redites, et non sans avoir préalablement adressé un souvenir d'ordre sentimental au défunt *théâtre du Vaudeville* (œuvre de Louis Magne), nous aborderons des monuments sinon très personnels, du moins d'intention nouvelle, sans quitter le XIXe siècle.

Voici le *Théâtre national de l'Opéra* (fig. 61), par Charles Garnier, qui, en dépit de son architecture romaine (vague souvenir des œuvres de Palladio, à Vicence), malgré encore qu'il se rappelle (pour l'escalier monumental et la salle de spectacle) l'ex-théâtre de Louis (XVIIIe siècle), à Bordeaux, représente un noble exemple de composition et d'art qui confinerait à un style. Aspect de grandeur, lourdeur solennelle, richesse décorative profuse, concourent, avec des qualités et des défauts (quelle singulière conception, notamment, que celle d'un plafond, — celui du foyer du public, — tellement élevé, que les peintures qui le décorent, — de Paul Baudry en l'occurrence, — sont presque invisibles !) à un ensemble personnel et bien représentatif de l'époque de Napoléon III. On retrouve, d'ailleurs, dans le décor du *casino de Monte-Carlo* (bien que bâti sur le mode de la Renaissance !) et dans celui du *cercle de la Librairie*, à Paris, l'emploi volontaire de cer-

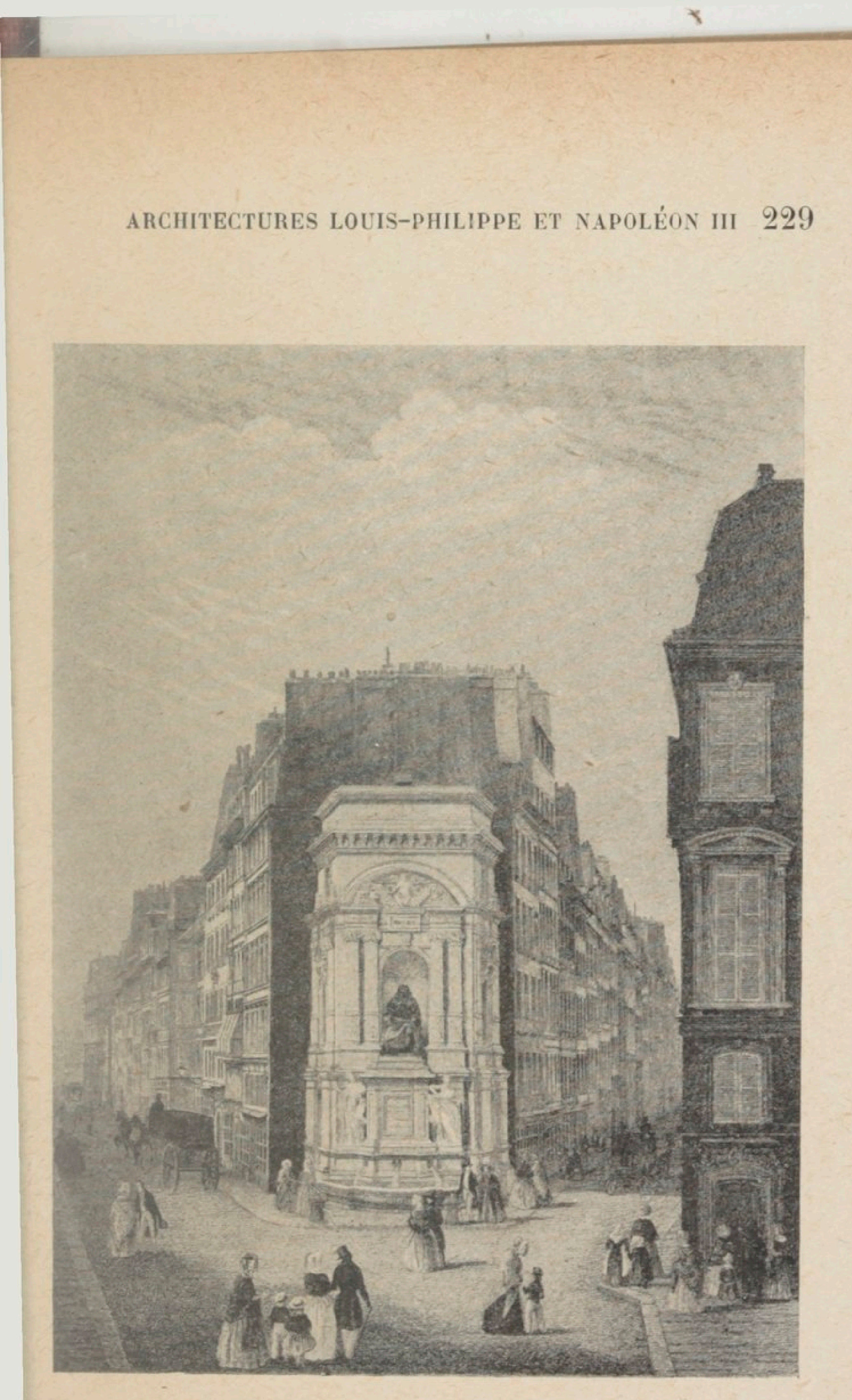


FIG. 62. — *Fontaine Molière*, d'après une gravure du temps.

tains détails (comme le collier de grosses perles) qui permettraient de reconnaître le style de Garnier, accusé dans son Opéra.

En prenant pour original le « style » Garnier, sous Napoléon III, nous relevons aussi, curieusement pour l'époque, des tentatives de nature non stylisée : branches de marronnier et autres rameaux fleuris. Puis, des pommes de pin (leur emploi est des plus fréquents au second Empire), des têtes de griffon, des guirlandes de grosses perles (insistons sur ce motif personnel à Ch. Garnier) ou de laurier tressé dont l'extrémité, usant encore du rinceau grec cher à Louis-Philippe et, auparavant, à Napoléon le Grand, s'accroche à un fleuron épanoui (caractéristique au milieu du XIXe siècle) qu'un pistil saillant et pointu, centre.

Toujours de la sécheresse mais moins d'ornements gréco-romains. Une tentative d'affranchissement dans une massiveté archidorée. Une recherche de dénaturation des décors consacrés, du cartouche au balustre, du balustre au chapiteau, en gardant seulement le souvenir de la forme et de son but antique. Un emploi plutôt original des marbres polychromes et leur accord harmonieux avec la mosaïque.

Dans son plan, Charles Garnier avait rêvé d'une avenue de l'Opéra, constituée par des maisons à terrasses surmontées de vélums, au bout de laquelle eût apparu son chef-d'œuvre.

L'intérêt de cette disposition harmonieuse échappa malheureusement aux divers propriétaires des

immeubles conduisant au célèbre théâtre lyrique, modifiant en somme la qualité de son aspect et contredisant à la physionomie originale que l'artiste avait désirée.

A nos jours moins rebelles devait revenir l'avantage, sinon d'une unité favorable à l'éclat d'un monument, du moins d'une fantaisie coordonnée de chaque architecture à la mode, aboutissant à un accord d'effet qui caractérisera la rue moderne, jusque dans ses boutiques.

Par l'esprit de ses décrochements imprévus sur la façade, par la disposition de ses étages parfois en terrasses, par le jeu spirituel de ses bow-windows, etc., la rue d'aujourd'hui (sur laquelle nous anticipons) rappelle curieusement le pittoresque de celle du moyen âge, avec moins d'attendrissement, il est vrai, mais avec combien d'avantages !

En passant maintenant, rapidement, sur la singulière adaptation, sous notre ciel parisien, d'un palais (le *Trocadéro*) d'allure orientale, et après avoir noté la nouveauté, à l'époque, de la céramique (1) poly-

---

(1) Pour mémoire, le petit château acheté par Louis XIV sur la terre de Trianon et auquel Mansard substitua le Grand-Trianon, était, selon Saint-Simon : « Une maison de *porcelaine* à aller faire des collations. » Les murs de cette demeure étaient, en effet, revêtus de plaques et d'ornements de porcelaine, de « carreaux d'Hollande », en faïence de Delft pour mieux dire, parce que l'on ne distinguait point alors, couramment, entre la porcelaine et la faïence.

Auguste précédent dans le décor, qui fait pendant à l'utilisation des médaillons en terre cuite émaillée, sous François Ier.

chrome harmonisée au fer, grâce à Formigé, nous citerons à nouveau le nom de Baltard, auteur des *Halles centrales*, à Paris.

L'emploi du fer valut à ce dernier architecte, — et auparavant à Labrouste qui l'avait inauguré sous Louis-Philippe dans la grande salle de travail de la *Bibliothèque nationale*, — une juste renommée qu'il entretint en associant hardiment le fer et la fonte (1) pour la voûte de son *église* italiano-byzantine *de Saint-Augustin*.

Vieil, à l'Exposition universelle de 1855, usa non moins heureusement de la construction en fer dans son *palais de l'Industrie* (aujourd'hui disparu), et aussi, avec un talent supérieur, Dutert, auteur de la *galerie des Machines* (dont l'Exposition universelle de 1900 s'enorgueillit) et du *Muséum*.

Créations d'ingénieurs, a-t-on dit, mais nous ne partageons point cette opinion, surtout quant à la *galerie des Machines*, dont il ne reste plus traces malheureusement. Cela s'appliquerait plutôt à la *Tour Eiffel* dont, précisément, l'architecture parasitaire de l'imposante masse métallique contrarie seule la beauté, à l'inverse de la fameuse *galerie* défunte, d'une forme esthétique entièrement d'accord avec le matériau qu'elle utilisait.

« Quand un siècle ne peut s'élever jusqu'à la poésie,

---

(1) Cependant, avec son église de *Saint-Eugène*, à Paris construite également en fer et fonte (dans le style du XIIIe siècle !), L.-A. Boileau avait aussi devancé Baltard.

a fort bien pensé Jules Simon, c'est quelque chose encore d'avoir une belle prose... il faut moins d'inspiration, il faut autant de génie architectural pour construire une halle que pour élever une église. »

D'autres excellents architectes furent Train (*collège Chaptal*, à Paris), E.-G. Coquart (monuments du peintre Henri Regnault, des généraux Clément Thomas et Lecomte, au Père-Lachaise), Bouwens *(Crédit lyonnais)* et J.-A.-E. Vaudremer.

De Vaudremer, l'intéressante église *Saint-Pierre de Montrouge*, au plan emprunté à la basilique romane primitive, alors que Paul Abadie, avec son *église du Sacré-Cœur*, démarqua, non sans puissance, le style byzantin du XIIe siècle, mais avec moins de grandeur que n'y avait atteint Léon Vaudoyer *(cathédrale de Marseille)*.

Après avoir regardé la façade agréable du *ministère de l'Agriculture*, par Brune, nous enregistrerons encore parmi les novateurs, Paul Sédille (les premiers *magasins du Printemps*) et nous atteindrons enfin notre époque qui marque l'ère du ciment armé.

Mais avant d'en arriver à nos jours, nous reviendrons aux reproches adressés à la pauvreté de notre architecture depuis la Restauration.

Celle-ci constitue tout un programme d'illogisme. Après le délire relevant de Vignole, dont les frontons et les colonnes, à la suite de Napoléon Ier, finirent par ne plus relever que d'une décoration prétentieuse, ce furent les balustres et balustrades, ainsi que les

consoles, prodigués sans utilité. Puis, la façade des maisons de rapport, multipliées, devinrent excessivement nues; le plâtre remplaçant la pierre, dans la construction.

L'arsenal gréco-romain, au complet, envahit alors, décorativement, des murs vulgaires régulièrement troués de fenêtres. Il est vrai que, à la suite du premier Empire, et surtout à la Restauration de Louis-Philippe, un rinceau assez particulier et très fréquent, — un pastiche plutôt du rinceau grec utilisé auparavant par Napoléon Ier, et un souvenir aussi du rinceau du moyen âge, fort à la mode, — non moins qu'une petite couronne de roses et quelques autres détails ornementaux, tenteront de se rappeler à notre mémoire, quoique a nudité et la pauvreté de réalisation suffisent déjà à notre édification.

Pourtant, les lourdes arabesques du « roi-citoyen », transformées, sous l'influence de la Renaissance médiévale, en rinceaux gothiques, relèvent de quelque attrait, et l'on devra s'habituer à leur comparaison avec celles de la Renaissance italienne, par Raphaël, si gracieuses, si légères. On opposera encore, profitablement, ces diverses arabesques, à celles qui dominèrent sous Louis XVI, d'après l'exemple de Pompéi et d'Herculanum, puis à celles qui suivirent, sous la République et sous l'Empire Ier. Certaine maison « pompéienne », ayant appartenu au prince Jérôme, aurait pu enfin témoigner d'un système d'arabesques curieusement néo-grecques propres au règne de Napoléon III, mais la demeure a disparu.

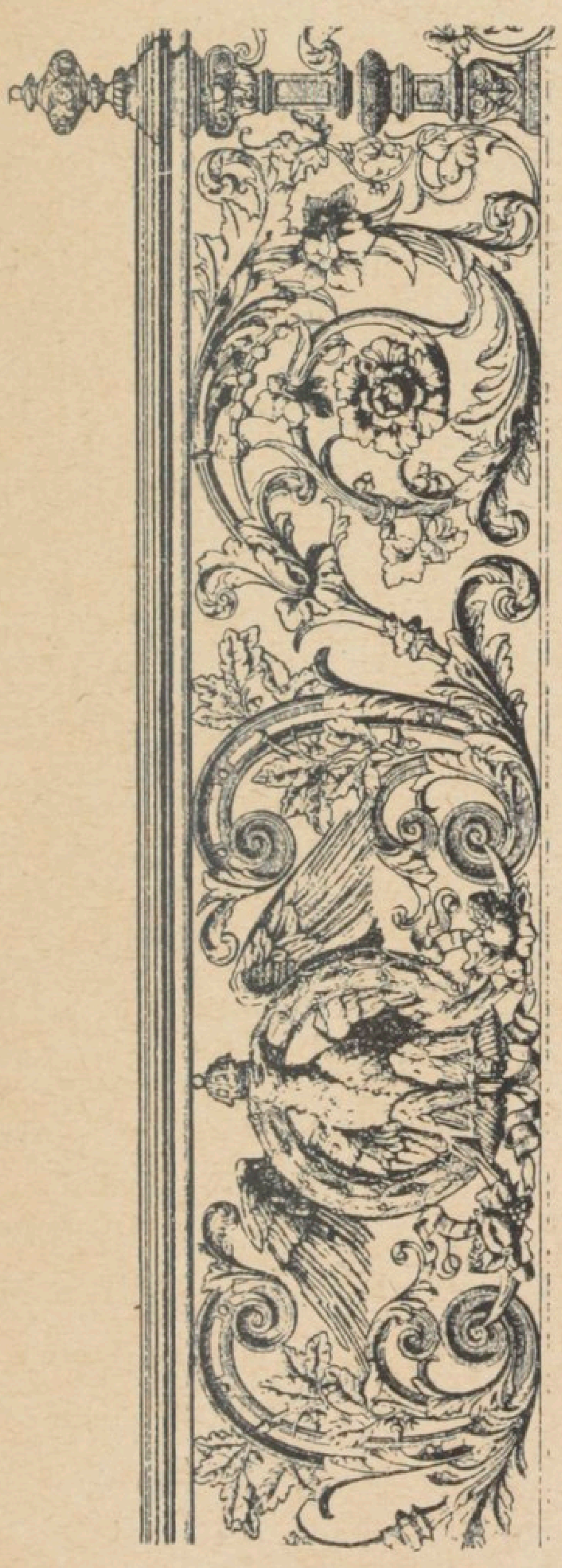


FIG. 63. — *Balcon* (fragment) *de style Napoléon III* (collection du *Val-d'Osne*).

Dans l'ornementation générale on remarque, en somme, une profusion de détails qui visent à davantage de richesse (fig. 63). Les nymphes et les victoires élancées sous l'Empire premier, les génies grêles, engraissent alors, et des fleurettes prennent place entre les oves et les rais de cœur.

A ces derniers ornements antiques, vers la fin du règne de Charles X, se substitueront les décors du moyen âge, tout comme à la couronne impériale de Napoléon Ier avait succédé la couronne royale de Louis XVIII qui s'était assis, en arrivant au pouvoir, sur le trône du « petit Caporal » dont on avait simplement changé les emblèmes. L' « art » simpliste de la Révolution ne s'était-il point distingué surtout en le démarcage? N'allons point nous fier excessivement à la sincérité de quelque bonnet phrygien ou de quelque faisceau de licteur ! Qui sait si sous ces emblèmes nous ne trouverions pas des fleurs de lis ou un blason monarchique !

S'ajoutent au chapitre du faux luxe flatté depuis Louis-Philippe : des marbres convertis en stuc, en albâtre ou en plâtre peint. Des matériaux agglutinés et comprimés se plaisant à jouer le granit, comme le zinc verni, moulé et surmoulé, le bronze doré.

En dehors des meubles en acajou plein (dépouillés il est vrai, plus ou moins, de leur parure métallique, au bénéfice, amoindri, d'une palmette genre premier Empire, mais étirée, plutôt méconnaissable), d'une robuste et confortable technique, voici naître, sous

Napoléon III, des imitations d'ébène, des bois peints, collés et plaqués.

La moulure « au mètre » s'épanouit. Elle accompagne, dans les lambris, — marrons pour la salle à manger, blancs pour le salon, — des papiers non moins protocolaires.

Vers 1855, Gustave Planche, l'un des plus fameux écrivains de la période romantique, constate que « le luxe à bon marché est la cause la plus profonde de la démoralisation ». Il représente, en tout cas, le goût défaillant dans toute sa bassesse, aux ordres de paraître à tout prix.

Tandis que la fonte se substitue au fer forgé des balcons cossus, ceux-ci conservent irrationnellement l'évasement de ceux du règne de Louis XV, motivés par l'ampleur des jupes à paniers.

Tout ce qui était auparavant ciselé, s'estampe. Tout ce qui était sculpté dans le bois ou la pierre, se moule dans le plâtre. Véritable déchéance de la matière truquée, avilie. L'immeuble à loyers s'efforce de ravaler l'architecture, et, démocratiquement, le contenu vaut le contenant.

Au vrai, la mode stupide a fait, de nos jours, un succès singulier au mobilier bourgeois de Louis-Philippe. On a voulu y voir un style. Sa touchante et désuète humilité, sa modestie cossue, ont ému comme son confort, au point que notre art moderne s'en inspire fréquemment (ainsi que du style de Louis XVI), dans la forme et le décor.

Mais passons... et contemplons, concurremment

avec l'immeuble à loyers, des hôtels... gothiques (1) et Renaissance qui ne devront point illusionner le lecteur sur la beauté qu'ils prétendent renouveler !

Malgré l'inharmonie des atours de la Régence avec sa cour familiale, le mari de la Reine-Amélie ne voyait que par eux, et Napoléon III donnera toute sa prédilection au décor de Louis XV et de Boulle, tandis que l'impératrice Eugénie ne jurera que par Louis XVI.

Il y aurait enfin, à déplorer les attirances aussi rétroactives d'un Thiers, parallèlement à celles de Louis-Philippe, et Jules Grévy reflète toute l'ère embourgeoisée qui exprima son « style » dans la banalité et le croupissement, avant notre réveil, en France, vers 1889.

J. Grévy inclinait surtout à un style Renaissance...

Un dernier regard d'attendrissement jeté sur la cheminée de la Restauration, nous conduira maintenant à quelque amendement en faveur de l'esthétique du neveu de Bonaparte, quant à l'urbanisme du moins.

Cette cheminée de la Restauration, en marbre noir, dont le dessus s'adorne d'une pendule sous un globe de verre, aux atours de zinc verni et sur-

---

(1) Si nous nous sommes, depuis, affranchis des suggestions décoratives du gothique, l'Angleterre, en revanche, n'a pu encore s'en débarrasser. Son gothique « perpendicular » continue à sévir ! (Voir *Le Style anglais*, du même auteur.)

moulé, de même que les candélabres qui, symétriquement, la flanquent...

Cette cheminée accompagnée de sa fidèle garniture de cuivre, de son soufflet au décor de cathédrale, de son coffre à bois recouvert de velours coupé de bandes de tapisserie au point... dont nos grand'-mères hélas ! prolongèrent le souvenir...

En revanche, Napoléon III a élargi, aéré et distribué la voirie de Paris avec maîtrise, bien que l'on puisse déplorer les impitoyables saignées pratiquées.

Mais le XVIIe siècle avait effacé le souvenir médiéval, et Haussmann, dans la première moitié du XIXe siècle, devait tailler aussi dans l'agglomération touffue des maisons anciennes, nos grandes avenues modernes, étendant démocratiquement à la ville entière les vastes places reposantes au bout de l'alignement de ces artères. De telle sorte que les places monastiques d'antan, parvis d'églises, lieux de réjouissance populaire ou emplacements de marché, ne sont que des carrefours où se rencontrent nos promenades, non plus limitées, sans cesse développées, au contraire, perspectivement.

Ce sont partout de larges boulevards et d'immenses avenues s'irradiant autour de l'Arc de Triomphe; ce sont le Bois de Boulogne et les Buttes-Chaumont conviant à la fraîcheur de leurs ombrages.

Au surplus, le square, d'imitation anglaise, est une autre création du règne de Napoléon III qui, en dépit de son « style » artificiel, vit éclore les décors

floraux du peintre-émailleur Claudius Popelin épris de quelque vérité naturelle...

Hélas ! l'extension des villes et l'accroissement de leur population commandent de fatales démolitions, et le carrosse d'hier fait largement sourire aujourd'hui notre voiture automobile ainsi que nos piétons modernes, en matière de circulation...

Dommage que les maisons dont le règne de Napoléon III se réclament, n'aient pu abdiquer, en les rabaissant, les modèles monarchiques du passé !

CHAPITRE XI

Autres caractéristiques de l'Architecture française contemporaine. — Révision comparative, d'après l'exemple encore tangible, des diverses manifestations esthétiques, principalement dans le détail : grilles, balcons, portes, etc.

Sans toutefois qu'il faille s'attarder à reconnaître souvent les constructions, de Louis-Philippe à Napoléon III, au delà d'une certaine indigence, nous nous attacherons, néanmoins, par curiosité, à découvrir en dehors des détails décoratifs précédemment signalés, ceux qui suivent.

On aura ainsi la surprise de rattacher, par exemple, au « style » de Louis-Philippe, les grilles s'ouvrant sur la façade du Palais de Versailles !

Ces grilles s'ornent des rinceaux grecs dont nous avons parlé, et de même le ciel de lit du roi Soleil (au Palais de Versailles, encore).

Nous suivrons aussi, sur maints balcons et

portes parisiens en fonte (1), le souvenir de cette époque bourgeoise, grâce à ces ornements de source grecque et moyenâgeuse — imprégnés au surplus, d'une manière troublante, du style du premier Empire ! — fantaisistement utilisés et développés, qui signent encore largement les grandes fontaines de bronze de la place de la Concorde, dont l'embellissement général remonte à Hittorff (cité précédemment).

La caractéristique de ces balcons en fonte aplatie, dont on appréciera notamment un exemple frappant dans l'immeuble qui donne sur le quai Malaquais, au n° 19, est à retenir. Pareillement pour les portes du n° 21 du même quai, du n° 1 de la rue des Saints-Pères et du n° 102 de la rue Richelieu ; ainsi que pour le balcon du n° 12 de la rue de Seine.

Quant aux grilles de style « Troubadour », « romantique » ou « cathédrale », elles sont fort nombreuses et non moins typiques (fig. 59). Nous rappellerons qu'elles empruntent à l'art ogival.

Ajoutons aux ornements de ce caprice moyenâgeux, les anges à bandeaux fixés par une ferronnière, qu'il ne faudrait pas confondre avec les têtes d'anges ailés fréquents sous Louis XIII, soit enguirlandées de roses, soit parées, au front, d'une perle allongée.

---

(1) Ce fut J.-P.-V. André qui créa de toutes pièces l'industrie de la fonte d'art. J.-J. Ducel et son fils suivirent de près André, dès 1810, dans la voie ouverte par celui-ci. Le *Val d'Osne* a réuni l'intéressante collection des deux maisons.

Les anges à bandeaux fixés par une ferronnière sont inséparables de ces troubadours à mantelets, à taille courte, à toquet emplumé, qu'affectionnait la reine Hortense...

Au surplus, les têtes d'anges du Louis XIII ont du caractère, alors que celles du Louis-Philippe en manquent totalement, de même que les figures de femmes, soi-disant à l'antique, que cette époque partage avec celle de Napoléon III.

Quant aux signes distinctifs du décor cher au dernier Empire (sur lequel, plastiquement, nous insistons plus loin dans notre révision de la sculpture), ils sont plutôt délicats à saisir dans l'ensemble de leurs emprunts plus ou moins vulgarisés.

Nous avons cependant remarqué, à cette époque, un motif assez typique : un lourd fleuron entre deux rinceaux à rameaux secs et pointus. Une pomme de pin figure fréquemment dans cet ornement sans grâce que Ch. Garnier utilisa, en dehors des motifs qui lui sont propres, à l'Opéra.

On s'amusera à rechercher cette signature dont les thèmes naturellement sont variés, malgré qu'ils ne soient guère friands en surprise.

Somme toute, il ne nous déplaît pas de constater qu'en dépit d'une esthétique plate par excellence, il demeure quand même un rien différentiel pour nous complaire, ne serait-ce que la stagnation créatrice !

Comment enfin, citer dans l'ordre un désordre ! Comment distinguer nettement à travers des formules surannées et des exhumations nébuleuses !

Néanmoins, forts de ce que nous avons déjà indiqué, nous interrogerons ensuite la façade de la maison, plus ou moins étriquée, plus ou moins à l'alignement de la voie nouvelle, plus ou moins verticale.

Les servitudes de l'alignement, telles que nous les subissons, sont relativement modernes (1), tant pour certaine largeur que pour certaine hauteur que l'on ne saurait transgresser, et, le tracé impitoyable de nos rues, en attentant chaque jour à notre passé mémorable, nous devait bien ce renseignement expiatoire.

On observera aussi que depuis le XVIIe siècle, depuis la création des hôtels et du principe de l'unité des villes, la régularité de la construction a chassé le charmant caprice des encorbellements précédents, des pignons et autres décrochements du moyen âge et de la Renaissance.

En fait, une rue tortueuse comme la rue Visconti (à Paris), se ressent des premières maisons du XVIe siècle qui l'amorcèrent. Les hôtels bâtis dans la suite, aux XVIIe et XVIIIe siècles, ne réagirent pas contre le pittoresque architectural précédent, alors que les hôtels du quai Malaquais se durent à l'encadrement de la Seine.

---

(1) Henri IV, le premier, s'occupa de l'alignement des maisons, et, la division de Paris en quatre régions (d'où le nom de *quartiers*), date d'avant Philippe-Auguste.

Mais abandonnons la maison ancienne à ses divers assujettissements, et revenons à sa verticalité.

La façade de la maison de nos jours est verticale depuis le XVIIe siècle, de la base au faîte, alors que celle des maisons d'auparavant, élargie à la base, s'incline en se rétrécissant, au fur et à mesure de son élévation. La silhouette gondole aussi curieusement. La régularité et l'étroitesse des fenêtres nous documentera encore sur l'aspect des premières maisons à loyer, dès le premier Empire et surtout après.

Maisons aux revêtements de plâtre, généralement (1). Consulter parallèlement les moulures et les ornements, puis se reporter aux éléments décoratifs de l'époque supposée. Ne point oublier que le décor devient particulièrement rare après le premier Empire, l'originalité de ce décor, au reste, ne consistant guère, indépendamment des signes précédents, qu'en la réédition des motifs gréco-romains. Le règne de Napoléon III gardant la responsabilité d'une surcharge décorative sans goût ni caractère, dans une unanimité déplaisante que Théophile

---

(1) Les revêtements en plâtre, au vrai, existèrent de tout temps. D'autre part, aux plus belles époques de l'architecture, nombre d'églises furent bâties en moellon, ou bien, le noyau du mur étant fait en blocage, seul leur parement se composait de pierres appareillées. Le plâtre ou le ciment noyaient aussi volontiers la pierre autrefois qu'aujourd'hui. La brique à nu apportant son attrait, d'autre part, à la construction, mais les monuments tout en pierre étaient plus fréquents au XVIIe et au XVIIIe siècle qu'à partir du XIXe siècle et surtout de nos jours.

Gautier, en 1844, arbitrera en ces termes : « La laideur est un fait moderne contre lequel les artistes se débattent tant qu'ils peuvent; nos maisons, nos habits, nos meubles, nos voitures, nos attelages, nos armes, nos ustensiles, sont hideux; pour s'en convaincre, il n'y a qu'à les faire sculpter. »

Les grilles et les balcons nous aideront surtout, à décider de l'époque, avec, à l'intérieur, les rampes d'escaliers.

Cherchons sur cette parure en ferronnerie ou en fonte (altération de la matière noble dont l'application remonte plutôt à la Révolution) les indices décoratifs propres à chaque style, depuis le galbe de la Régence et de Louis XV, jusqu'à la rigidité de Louis XVI qui se poursuivra, mais avec moins de grâce, après le premier Empire et, le plus souvent hélas ! jusqu'à nos jours.

La palmette majestueuse de Louis XIV (ou son Soleil) aime à souligner balcons et rampes du temps.

La qualité de la fonte, plus ou moins industrielle, aidera, d'autre part, notre investigation. La qualité inférieure souligne notre déchéance... dans certain progrès (?).

Le vaste développement d'un escalier nous reporte au XVIIe siècle, particulièrement, mais les œils-de-bœuf irrégulièrement semés sur les parois (pour éclairer parcimonieusement quelque endroit de l'appartement, le plus souvent sacrifié à l'escalier spacieux !), furent employés indifféremment aux XVIIe et XVIIIe siècles.

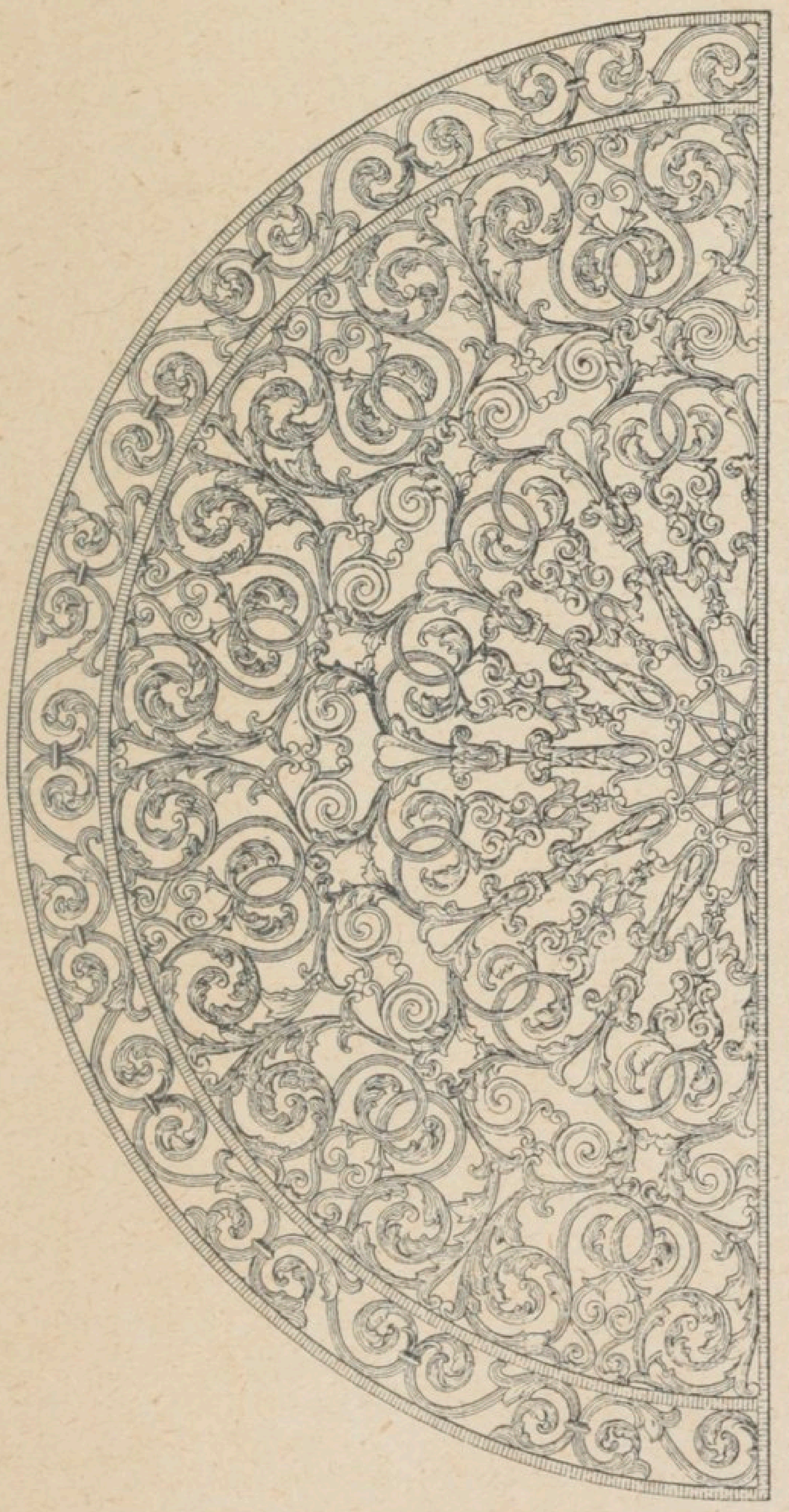


FIG. 64. — *Imposte de style Restauration* (collection du *Val-d'Osne*).

A ces deux époques sont attribuables, à notre confusion encore, une cuisine sacrifiée, et, presque toujours à l'écart, les commodités.

Un tel cubage d'air dans ces pièces démesurées, que si l'on y a frais en été, comme dans une cave, on y gèle littéralement en hiver. Aucun confort en dehors du moelleux des sièges et à partir seulement du XVIIIe siècle.

Plafonds vastes, lumière largement prodiguée par de hautes fenêtres (surtout sous Louis XIV). Des impostes à fleur de sol parfois (pour l'effet extérieur) (1), ou bien couronnant des fenêtres, au XVIIIe siècle plutôt.

Des portes intérieures, exagérément lourdes et épaisses (comme les murs), découpées au petit bonheur (souvent !) dans les lambris, et de dimensions inégales, parce qu'elles s'ouvrent plus ou moins imprévues dans la distribution générale de la pièce à laquelle elles sacrifient.

---

(1) Il y a, au Louvre, des fenêtres à niveau du parquet, sacrifiées ainsi à leur rôle essentiel pour régner harmonieusement sur la façade ! Aussi bien, au palais de Versailles, que de fenêtres au cintre aveugle n'éclairant rien et sans autre but encore que la régularité ! Dans cet ordre d'idées de l'irrationnel, A. de Baudot n'a pas craint de s'attaquer aux superbes monuments de J.-A. Gabriel, sur la place de la Concorde, à qui il reproche, non sans raison, « ce portique qui plonge, dit-il, les appartements du premier étage dans l'obscurité, ces pavillons d'extrémité formant des saillies inutiles à la solidité de l'œuvre, ces frontons injustifiés ». Le dôme de l'École militaire ne trouve pas davantage grâce auprès de cet architecte, à cause du *calage* central qu'il représente, faute de recouvrir aucun espace libre...

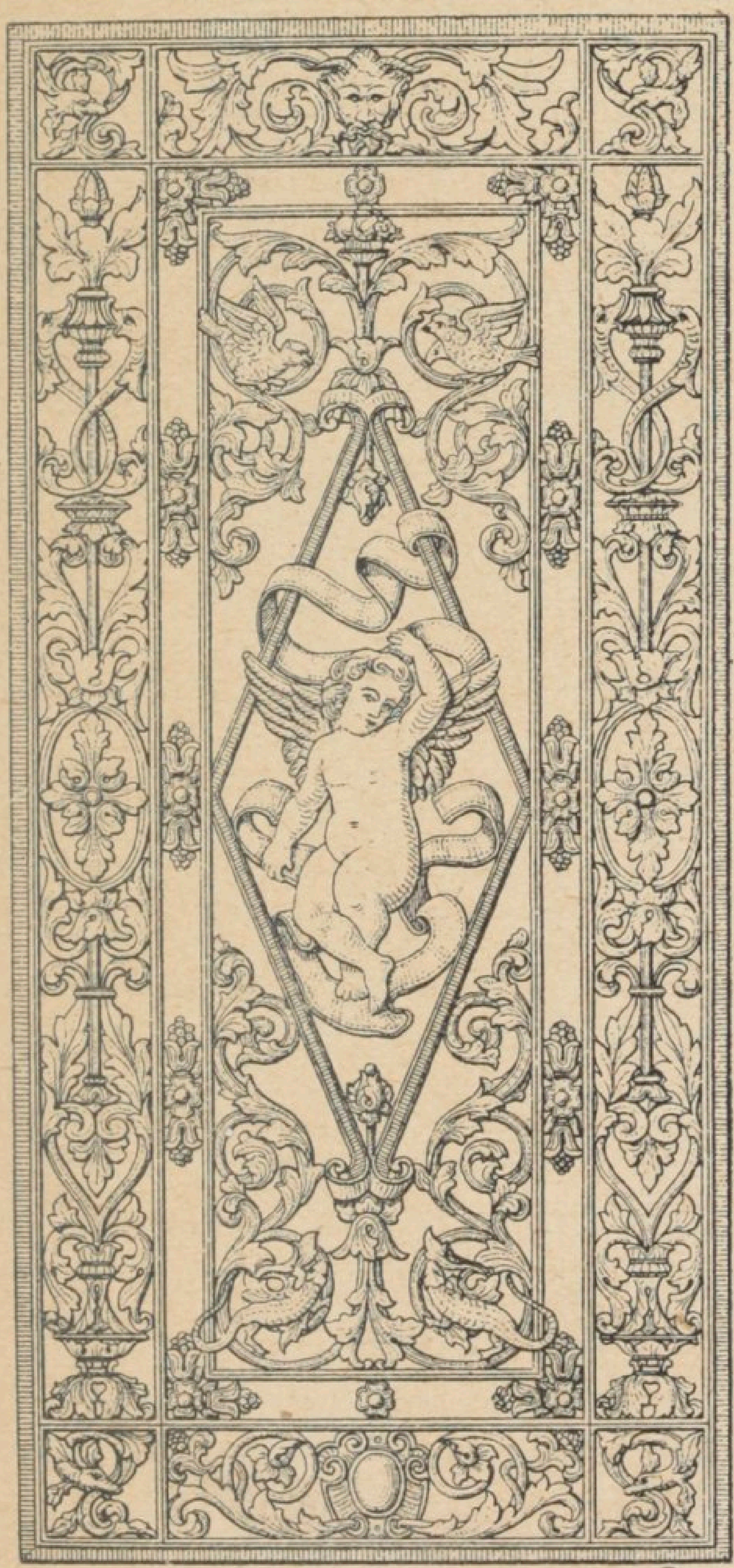


FIG. 65. — *Panneau de porte, style Restauration* (collection du *Val-d'Osne*).

Apercevons-nous un balcon décoré de croisillons? Voilà l'indice du premier Empire. Ces simples croisillons s'énorgueillissent d'un léger motif central, — quelque petite coupe grecque, par exemple, — qu'un serpent se mordant la queue enclôt, et d'une menue coquille de pèlerin aux quatre extrémités de l'X qu'ils forment.

Nous avons souvent relevé ce dernier balcon à Paris, et, au n° 51 de la rue de Seine, nous goûterons sa variante, avec des flèches, et n'apprécierons pas moins un modèle plus simple, rue Jacques-Callot.

N.-B. — Il serait fragile cependant de toujours conclure à une époque certaine sur la seule foi d'un ornement. La date du règne des souverains ne saurait correspondre exactement à chaque modification esthétique (rappelons-nous plutôt que ce fut sous Louis XV que Mme de Pompadour inaugura, en somme, le style de Louis XVI). La fidélité à un modèle de ferronnerie, long et coûteux à établir (et le type d'une fonte exécutée « en série » si profitable à écouler !), risquant de se prolonger, l'art du premier Empire ne s'étant étendu que sur une quinzaine d'années !

Cela est tellement vrai qu'une confusion fatale s'établit entre les fontes de Napoléon Ier et celles de Louis-Philippe où se résument, en somme, les platitudes d'un Louis XVIII et d'un Charles X. Louis-Philippe, comme ses prédécesseurs éphémères, ayant vécu largement sur le fond esthétique du

« petit caporal » que le court règne de celui-ci — tellement expressif cependant ! — n'avait point eu le temps de développer.

(Voir fig. 64 et 65, sans préjudice des fig. 53 et suivantes).

Après le balcon galbé, aux dessins convulsifs de la Régence et de Louis XV (voir le balcon du n° 6 de la rue des Saints-Pères), et aussi le support du balcon de la Cour du Dragon), la rigidité du premier Empire, avec, au milieu de ces expressions, la sévérité « à la grecque » du Louis XVI.

Parfois, les croisillons du règne de Napoléon Ier ne sont que des thyrses entrecroisés, et la Révolution ne se remarquerait guère qu'à la façon cavalière dont elle affubla de ses insignes, du bonnet phrygien au niveau égalitaire, les atours raisonnés de la ferronnerie précédente.

Il faut faire remarquer, ici, que le luxe n'était point la loi générale durant les grandes périodes royales. C'est-à-dire qu'à côté des balcons et rampes d'une richesse étonnante, il y avait place pour des garnitures modestes, tout comme de nos jours. Nous avons précédemment distingué aussi entre l'hôtel somptueux et la simple maison; pareillement du meuble, et c'est au musée que les ferronneries précieuses se sont réfugiées, tandis que subsistaient, en place, les ferronneries sans valeur, si l'on peut dire.

Grâce à quoi nous remarquerons donc encore, sur bien des maisons de style ancien, des fers forgés

d'une sobriété charmante, en rapport avec une discrète demeure.

On a tendance à supposer qu'il n'était que gens fortunés au temps passé. Simple mirage dont se berce notre imagination rebelle à envisager, à côté du palais, une chaumière, à l'époque des carrosses dorés dont tous les héros et héroïnes de l'Histoire fatalement descendent !

Mais poursuivons notre course à travers les traces d'hier, non sans avoir indiqué que les tourelles vitrées, ainsi que les échauguettes, succédèrent, sous Henri IV, aux balcons clos du moyen âge, et que l'on ne vit des balcons et appuis de fenêtres en ferronnerie qu'au début du XVIIe siècle.

Ces indices de confort concordent avec la multiplication des maisons de location à cette époque, et aussi avec les jardins déroulant aux yeux de riantes perspectives (plus exactement, depuis Louis XIII).

Un autre témoin d'importance est la porte cochère, souvent encore flanquée de deux bornes de pierre. Cette porte en bois massif que couronne une imposte non moins typique.

Au début du XVIIe siècle, on rencontre une lourde et sévère porte spéciale, dite « porte à clous » (fig. 66) que le règne de Louis XIII revendique. Elle ne comporte d'autre ornement que des petits panneaux régulièrement disposés en saillie sur le fond et cloués avec de grosses pointes à tête ronde. Panneaux juxtaposés, alternés, composant un ensemble rude et pittoresque.

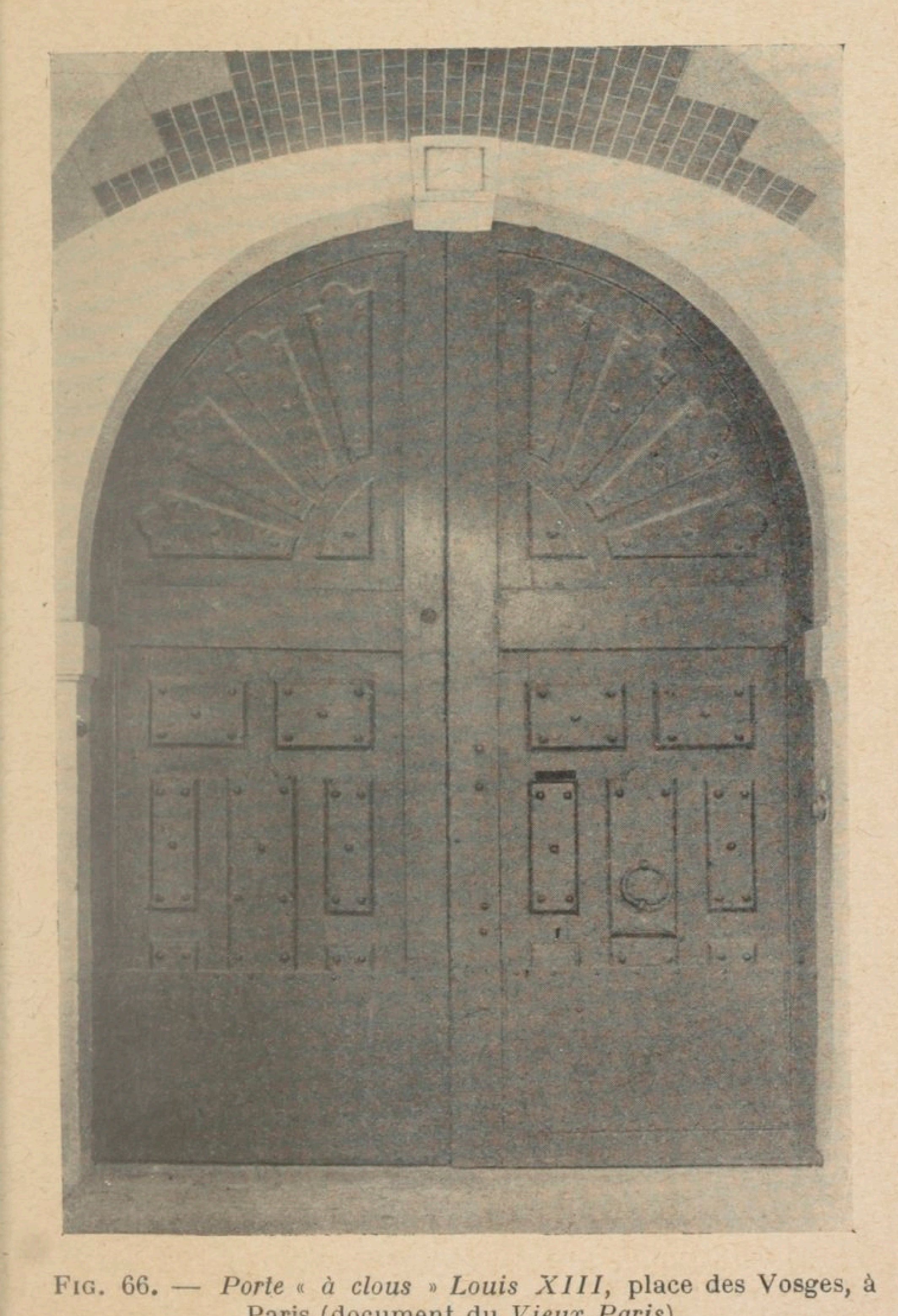


Fig. 66. — *Porte « à clous » Louis XIII*, place des Vosges, à Paris (document du *Vieux Paris*).

Portes majestueuses, dont la partie supérieure, — comme celle de l'École des Beaux-Arts de Paris, au nº 17 du quai Malaquais, — est sculptée de personnages revêtus du costume antique d'Alexandre, suivant la flatterie chère au temps de Louis XIV, Alexandre moderne, ainsi que l'immortalisa Le Brun, peintre du roi Soleil, dans ses fameuses *Batailles*.

Entre parenthèses, le costume d'Alexandre, si fréquemment employé alors, par courtisanerie, constitue un indice décoratif à retenir. Les trophées de ce temps en usent et en abusent.

Portes plus simples, aussi, mais dont un riche marteau relève la parure générale, comme un joyau (porte Louis XIV, rue de Lille, nº 1).

Et, dans les hôtels de nos quais, des rues de Grenelle et de Varenne, dans les rues du Bac et Monsieur-le-Prince, dans presque tous les anciens quartiers de notre capitale, notre œil ne cesse d'être sollicité par quelque huis somptueux où s'étale le goût des diverses époques, de la lourdeur du Louis XIII à la majesté du Louis XIV, après la grâce de la Renaissance; des cabrioles de la Régence aux convulsions tempérées du Louis XV, jusqu'à la raideur distinguée de Louis XVI.

Tandis que les portes auparavant étaient pleines, depuis le premier Empire elles s'ajourent, cumulant la fonte et le bois. Les portes deviennent ainsi moins massives. Quant au décor de la fonte, il est naturellement inséparable de la mode ornementale du temps.

Nous avons parlé précédemment des fontes *aplaties* de la Restauration, elles seraient ainsi à distinguer des fontes du premier Empire davantage moulées en relief. Pourtant, sur ce point, répétons-le, leur ambiguïté est fortement sujette à caution...

Parfois, la porte ancienne céda à l'âge, et il n'en demeure plus que l'imposte (témoin celle du n° 28 de la rue Bonaparte, de l'époque de Louis XIII). Parfois aussi, des adjonctions profanes dénaturent la sincérité d'un ensemble, et, les portes, après la Restauration, de même que les fontes et tous autres décors, s'altèrent dans une désolante compilation, succombant à une soif de richesse intempestive que les styles Garnier, Fourdinois et Lemoine s'emploient sans ampleur à entraver.

Le faux bois sévit sur les portes et lambris, en place du chêne franc et robuste, comme le faux marbre s'efforce à ennoblir le plâtre. Nos radieuses serrureries, ferrures et ferronneries d'antan succombent à l'emporte-pièce, ressassant piètrement aussi, dans la fonte, au mépris d'une unité architecturale, des modèles qui ont fait l'honneur des artistes autrefois créateurs.

Étudions donc l'esprit de chaque époque avant de nous prononcer. Tâchons de découvrir sur une porte, sur une imposte (celle d'une porte-cochère, ajourée et défendue par un remplissage à palmettes, est très caractéristique de la première moitié du XIXe siècle, exemple l'imposte du n° 5 de la rue Saint-Louis-en-l'Ile), sur un marteau de porte, sur

une grille, sur une enseigne, voire sur la ceinture de fer qui consolidait souvent les bornes de pierre ou sur un chasse-roue, l'accent sincère propre à nous éclairer. Il n'est pas jusqu'au rude pavage de nos routes anciennnes qui ne nous parle éloquemment !

Au surplus, la matière largement dispensée nous donnera déjà confiance en une époque lointaine, et aussi la dimension imposante de la serrurerie robustement forgée qu'accompagne presque toujours un souci d'art. Examinez les gonds d'une porte vénérable et jugez ensuite de la mesquinerie des nôtres ! L'avenir ne gardera rien de notre pacotille, ni de notre fer battu, ni de nos soudures autogènes.

Les musées ne conserveront rien de notre « simili » en dehors de quelques beautés exceptionnelles relevant d'artisans isolés...

Il n'est point prouvé d'ailleurs, qu'à telle porte de la Renaissance on ne substitua pas une porte Louis XVI, et, pareillement de tant de rampes d'escaliers Louis XIII remplacées par des rampes Louis XV. S'il est logique et même nécessaire qu'à un goût décoratif succède un autre, lorsque l'usure le commande, une restauration de qualité s'avère aujourd'hui coûteuse, et il faut compter encore, hélas ! avec le goût capricieux ou détestable des propriétaires successifs. Un jour, une actrice célèbre se défit de son riche mobilier de style au bénéfice d'un mobilier à la mode, ainsi va la coquetterie, fort heureusement pour l'expression d'un temps et les artistes qu'elle fait vivre.

Les fluctuations d'humeur, les oppositions esthétiques, risquent de nous égarer autant que le cumul dé ordonné des fantaisies. La couleur d'une chevelure — surtout aujourd'hui — n'authentique pas fatalement tout un visage, pas davantage que la vertu d'une penture une porte tout entière, et il faut savoir borner souvent sa satisfaction à la joie d'un détail retrouvé.

En les progrès du luminaire, dérivé des moyens d'éclairage perfectionnés, du quinquet à huile au bec de gaz jusqu'à l'ampoule électrique, se vérifient, d'autre part, des étapes d'observation à ne point négliger.

Il ne s'agit plus de caprice, mais de progrès. Et, nous devrons souvent réviser en notre mémoire, les modes d'éclairage que situeront, tantôt au milieu d'une rue la lanterne suspendue transversalement ou bien se balançant à quelque potence, dans une ruelle, tantôt un bec de gaz ou un lampadaire électrique.

Cela nous forcera à nous pencher sur un lutrin, — que le livre léger supprima, — sur une vieille lanterne délicieusement forgée ou sur un lustre à cristaux, qui nous feront regretter jusqu'au progrès (?) de la suspension à contre-poids ! Une époque chère encore, mais seulement pour le souvenir ancestral.

Méditons donc sur les fragilités du goût susceptibles de nous tromper. L'industrie du faux, par ailleurs, nous guette en nous incitant à la prudence. Une hirondelle ne fait pas le printemps et point davantage une lanterne ou un lutrin, un style.

Plus dangereux que le progrès est la satisfaction

forcenée de l'antiquité. Il en existe à tous prix.

Revenons maintenant à notre consultation de la maison.

La référence du toit s'impose souvent, — au cas, par exemple, d'un détail révélateur, — selon qu'il est à forte pente, comme sous la Renaissance, selon qu'il comporte de grands combles ardoisés et surmontés d'épis de plomb, comme sous Louis XIII, selon qu'il arbore des pans brisés, comme sous Louis XIV, etc.

Il faut redouter aussi les substitutions logiques de la tuile (1) et de l'ardoise à la couverture de zinc, qui correspond à notre époque, de même qu'il importe d'admettre les apports de décor et de mode différents d'un style à l'autre. L'usure achevant de nous égarer avec ses remplacements fatals.

Toutefois, la maison ancienne, de même que ses organes d'époque, du toit à la base, sont d'une sincérité éloquente. Nous ressentons pour elle une sympathie, elle nous berce d'un émoi, qui sont autant de certitudes.

Ainsi, le toit ci-dessus évoqué, revient à notre esprit d'investigation avec des accents particulièrement probants. Sa silhouette pittoresque, jointe aux divers décrochements aperçus de la cour pavée intérieure, la patine vénérable qui enveloppe cet ensemble où communie l'incohérence des ajoutages successifs (jusqu'à nos tuyaux de cheminée en tôle !)

---

(1) On cite, sous Louis XV, des couvertures de tuiles façonnées à la main.

va droit à nos yeux et à notre cœur pour crier, très souvent, son âge.

L'église ne justifiera notre vénération que si des siècles de foi ont usé ses voûtes, et, l'idée de l'encens qui monte, nous ramène prosaïquement à nos toits français, dont la majesté décorative a disparu depuis la Révolution, l'économie et l'utilité les ayant rabaissés.

Mais nous ne sommes revenus ici, particulièrement aux XVIIe et XVIIIe siècles, que pour offrir la comparaison nécessaire entre les grandes époques d'architecture (dont il nous reste davantage de témoins palpables) et celles qui suivirent, dégénérescentes.

Dégénérescence due à l'évolution des mœurs, à l'accroissement de la population, plus étroitement groupée dans les villes, plus parcimonieusement logée par suite des diverses circonstances économiques, la hiérarchie des quartiers succédant à celle de l'hôtel vis-à-vis de la maison commune, jusqu'à l'impersonnalité de l'arrondissement urbain, jusqu'à la crise d'utilitarisme que nous subissons aujourd'hui, vulgairement.

Au chapitre final, nous exalterons cependant, les mérites de notre architecture moderne, trop souvent hélas ! subordonnée à des exigences pratiques, à des miracles d'ingéniosité sinon à des moyens de fortune, lorsqu'elle n'est point d'une originalité délirante ou fréquemment impersonnelle, terrassée, initialement, par les modèles trop exclusivement consacrés du passé.

CHAPITRE XII

Déchéance de l'originalité architecturale française. — La faillite des matériaux sincères. — Deux mots sur la réaction de l'Architecture française moderne et ses servitudes économiques. — Des nouveaux besoins à servir, des matériaux inédits, des progrès de l'hygiène, sources d'une esthétique originale. — Résumé des caractéristiques de la statuaire pour en dégager l'esprit décoratif à toutes époques.

L'esprit classique de l'architecture, fondé sur sa gloire antérieure, s'est concilié académiquement des dogmes sur lesquels on vit aujourd'hui, officiellement, sous les dehors de l'éclectisme. Cela représente la tradition prudemment et vigilamment conservée, mais fort heureusement pour l'essor de la tradition, le génie veille aux enjambements et contradictions féconds, dans le respect mais non dans l'imitation du passé.

Nous avons vu le fer diriger la construction nouvelle, comme la polychromie céramique le décor; nous avons indiqué l'ère du béton armé, rénovatrice du plan et de la forme d'architecture. Nous assistons

ainsi, d'accord avec le développement de l'hygiène et la satisfaction des besoins nouveaux, à une transformation caractéristique de la maison.

Pour saisir le sentiment d'exagération auquel obéissent nos constructeurs modernes, il nous faut réviser en quelques mots les raisons de leur réaction salutaire. Malgré des exagérations logiques qu'excuse l'audace dans le bouillonnement créateur initial, nous devons souscrire à des recherches qui, sans doute, toucheront en leur mise au point le but rêvé de rompre avec la copie en se raccordant par d'autres moyens de beauté, à la tradition.

L'époque guerrière de Napoléon avait créé une effervescence favorable à l'esthétique. Qu'importe alors l'aberration du modèle romain en bronze et en marbre irrationnellement transposés dans le bois! En quinze années à peine, le vainqueur d'Austerlitz remmailla notre chaîne esthétique glorieuse, et même ses monuments gardent leur personnalité dans leur signification héroïque, dans la richesse de leur expression altière.

Après Louis-Philippe, au règne sans enthousiasme qui ne laissa que des ouvrages solides et sans grâce, succéda le dernier des empereurs français, dont la cour fastueuse ne se complut que dans un capiton et une surdorure de mauvais aloi, sans action sur la forme sombrée dans le pastiche et le luxe de pacotille.

L'architecture ainsi, s'énonça à vau-l'eau, vivant sur une majesté conventionnelle que brusquaient seulement quelques disciples affranchis, dont un

matériau nouveau sollicitait soudain l'imagination.

La céramique, la verrerie, conjuguées avec le fer, et les manifestations inédites que ce métal engendra isolément, furent une révélation.

Des progrès de la métallurgie naquit l'emploi des poutres à longue portée auxquelles n'auraient pu suffire ni les frontons ni les voûtes. Les points d'appui ayant été réduits, les masses s'allégèrent, tandis que les façades s'ajourant, davantage de lumière et de vie resplendissaient.

Ce fut l'avènement d'une physionomie esthétique nouvelle à laquelle contribua, notamment, le renflement pittoresque sur la façade, du bow-window, non plus la primitive cage de fer vitrée, inesthétique, mais une masse harmonieuse dans la pierre, contribuant avec grâce, à l'utilité comme à l'agrément.

Le mélange du bois, de la pierre et des métaux avait conduit à des effets inattendus, et, les immenses arches de fer supplantèrent les combles autrefois hourdis en fer et en fonte qui soutenaient les légères feuilles métalliques dont étaient recouverts d'abord, les grands édifices. Les galeries gagnèrent à la collaboration du fer, de la fonte et du verre leur prolongement lumineux, aux portes cochères massives de nos maisons se substituant, d'autre part, d'élégants panneaux de fonte à jour.

Des colonnes légères succédant enfin à la massiveté des piliers, des baguettes encadrant les vastes

glaces de nos étalages, à moins qu'encore, plus favorablement pour le commerce, elle ne se passent de soutien.

Autrefois, la quiétude des rues sombres et tortueuses (où tant d'hôtes de marque se réfugièrent) s'augmentait de la fraîcheur d'un jardin spacieux, alors que la rue droite dispensait plutôt les courants d'air et les excès de la température. Aujourd'hui, l'impitoyable alignement de nos maisons, l'épargne farouche du terrain dispendieux, restreignent autant l'essor de l'art de l'architecte dans l'expression du pittoresque que dans l'originalité même de son plan.

Ecoutons ensuite l'éloquent résumé de M. L. Bonnier : « Le marbre a fait toute l'architecture grecque, comme la pierre a créé toute celle de Rome, nous habituant à des formes et à des sections d'appui qui ont fixé, pendant des siècles, les habitudes de notre œil. Hier, l'apparition du fer et de la fonte, aux Halles, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, à la (défunte) Galerie des Machines, ont causé des malaises qui ont mis cinquante ans à se guérir par l'accoutumance.

« Aujourd'hui, c'est le ciment armé qui nous donne des portées et des encorbellements invraisemblables quoique logiques et solides. Demain, le verre, qui naît à peine, nous révèlera d'autres formes que nos petits-neveux trouveront normales et plaisantes. »

Mais encore doit-on au ciment armé, que A. de Baudot utilisa des premiers dans la construction *(église Saint-Jean de Montmartre)*, le respect de sa

matière. La matière, quelle qu'elle soit, toujours commande à la forme, et, c'est l'erreur de quelques maisons de la rue Danton, à Paris, d'avoir reproduit en ciment moulé des parties d'architecture empruntées à la pierre.

Nous nous excusons de toucher ici, à notre art moderne, mais ne fallait-il point établir une comparaison entre l'aspect architectural d'hier et d'aujourd'hui? Aussi bien estimons-nous qu'un parallèle entre la statuaire aux différents âges, guidera le lecteur vis-à-vis de la sculpture du bâtiment.

Il va de soi que la formule de chaque école statuaire, ordonnée différente par le goût, les mœurs et la mode aux caprices divers, a sa répercussion non seulement sur le mode de décor, mais encore sur le type d'expression d'après la vie.

Nous avons vu le style barbare, les grossières imitations de la nature symboliques ou fantastiques de la sculpture romane, puis, dès le XIIIe siècle, s'accentuer le mouvement et la vérité qui, sous la Renaissance devinrent plus sensibles et plus humains. Au XVIIe siècle importait, ensuite, de donner à la plastique élégante de la Renaissance, une puissance décorative tendant néanmoins, davantage, à s'affranchir du bâtiment qu'à s'y incorporer.

La sculpture des XVIIe et XVIIIe siècles, quasi chassée des grandes lignes de l'architecture, — alors que les arts roman et ogival, surtout Renaissance, s'en targuaient, — trouva donc en la statuaire, son essor le plus favorable. Mais quelle différence entre

les sculptures de Louis XIII, de Louis XIV et de Louis XVI !

Sans revenir à ces différences précédemment détaillées par chapitres, et pour nous en tenir aux statues décoratives de Louis XIV. Voici celles-ci d'une majesté étoffée, du geste à la draperie. Leur musculature s'enfle comme leur expression, elles marchent de pair avec les truculences d'un Rubens. Si Louis XIII avait langui dans la tristesse et la lourdeur, son auguste fils rayonna d'exubérance et de santé esthétique, d'où deux traductions sculptées reconnaissables.

Louis XIII tente d'égayer sous des guirlandes ses moulures écrasantes, Louis XIV demande à des perspectives plutôt nues, le prolongement de sa grandeur. En revanche, statues et vases, sèment les pelouses, embellissent les bosquets, qu'ils tourmentent comme pour varier des allées rectilignes, des impeccabilités du jardin à la française.

Avec Louis XVI, changement de front, les ornements deviennent très discrets. Ils empruntent à l'antiquité, au symbole, à la mythologie et à l'Amour. La statuaire apparaît sensuelle, comme sous la Renais ance, mais avec une pureté à l'antique, différente, davantage humaine. Objectivons, à ce propos, l'élégance d'une nymphe de Jean Goujon (XVIe siècle) et la pureté d'une *Baigneuse* de Falconet (XVIIIe siècle) et opposons ensuite les deux modèles de grâce au puissant *Milon de Crotone*, de Puget (XVIIe siècle), pour saisir les divers caractères de plastique réalisée.

Puis, à partir du premier Empire, la statuaire lutte de sécheresse et de maigreur avec la décoration. C'est Chaudet, c'est Bosio, frigidement fascinés par le modèle gréco-romain, tandis qu'un Rude (XIXe s.) traduira originalement la nature.

Mais Rude est une exception géniale, de même que David d'Angers, dans le concert d'expression qui nous intéresse, depuis le premier Empire jusqu'à Rodin, sommet de l'art statuaire à la fin du XIXe siècle.

Dans tout exemple il ne faut retenir que des types, et si Puget caractérise nettement son époque par la fougue et le tumulte de sa forme (bien qu'un Coysevox reflète davantage la majesté du roi Soleil), Pradier, à la suite de Bosio, représente la statuaire non cérébrale, maniérée et mal assimilée d'après l'antique, où depuis la fin du règne de Napoléon Ier nous avons sombré, jusqu'au réveil d'un Rude et d'un Rodin.

Sous l'ébauchoir de A. Rodin bougera donc enfin la vie, qu'un Rude, qu'un Carpeaux, avaient déjà largement insufflée. Le retour à l'interprétation émue, dégagée du chef-d'œuvre-modèle selon l'antique, ouvrira ainsi largement les portes à la décoration de nos jours, accommodée non plus dans le style d'hier, mais d'après la nature.

C'est-à-dire que la Nature vraie n'outragera plus l'œil, désormais !

Chacune des étapes de la statuaire correspondant logiquement à l'essor de la sculpture du bâtiment, nous envisagerons donc, utilement, les deux mani-

festations. Au surplus, nous consulterons parallèlement et comparativement la Peinture à ces époques pour nous faire une idée solide de leur idéal que le meuble, enfin, partagera.

Encore une fois retarderons-nous l'abord de notre architecture présente.

Examinons, auparavant, la déchéance constructive qui nous fut dévolue, depuis les vicissitudes précédentes.

L'économie engendra la multiplication des étages et la fabrication en série. Le marbre des cheminées, notre huisserie, nos fontes, etc., connurent la banalité du façonnage, de l'adaptation au petit bonheur, dans un décor de moulures et de pâtisseries aussi impersonnel, dans leur imitation utilitaire mais dégradante des lambris sculptés, que le papier peint jouant les riches tentures de soie et les fraîches cretonnes de jadis.

Pour nous consoler de cette tristesse, où s'évoque parallèlement la fonte au creuset de notre précieuse orfèvrerie remplacée par du ruolz, nous irons admirer, au hasard de nos promenades dans le vieux Paris, dans les rues vénérables de notre chère Province, les dernières bribes de beauté arrachées aux fureurs de la dévastation séculaire.

Ici, un fragment de ferronnerie; là, un pan de mur encore revêtu d'un cartouche explicite. Ici une enseigne, une serrurerie, délabréesmais encore lucides; là un balcon dont la rouille n'anéantit pas cependant, l'éloquence.

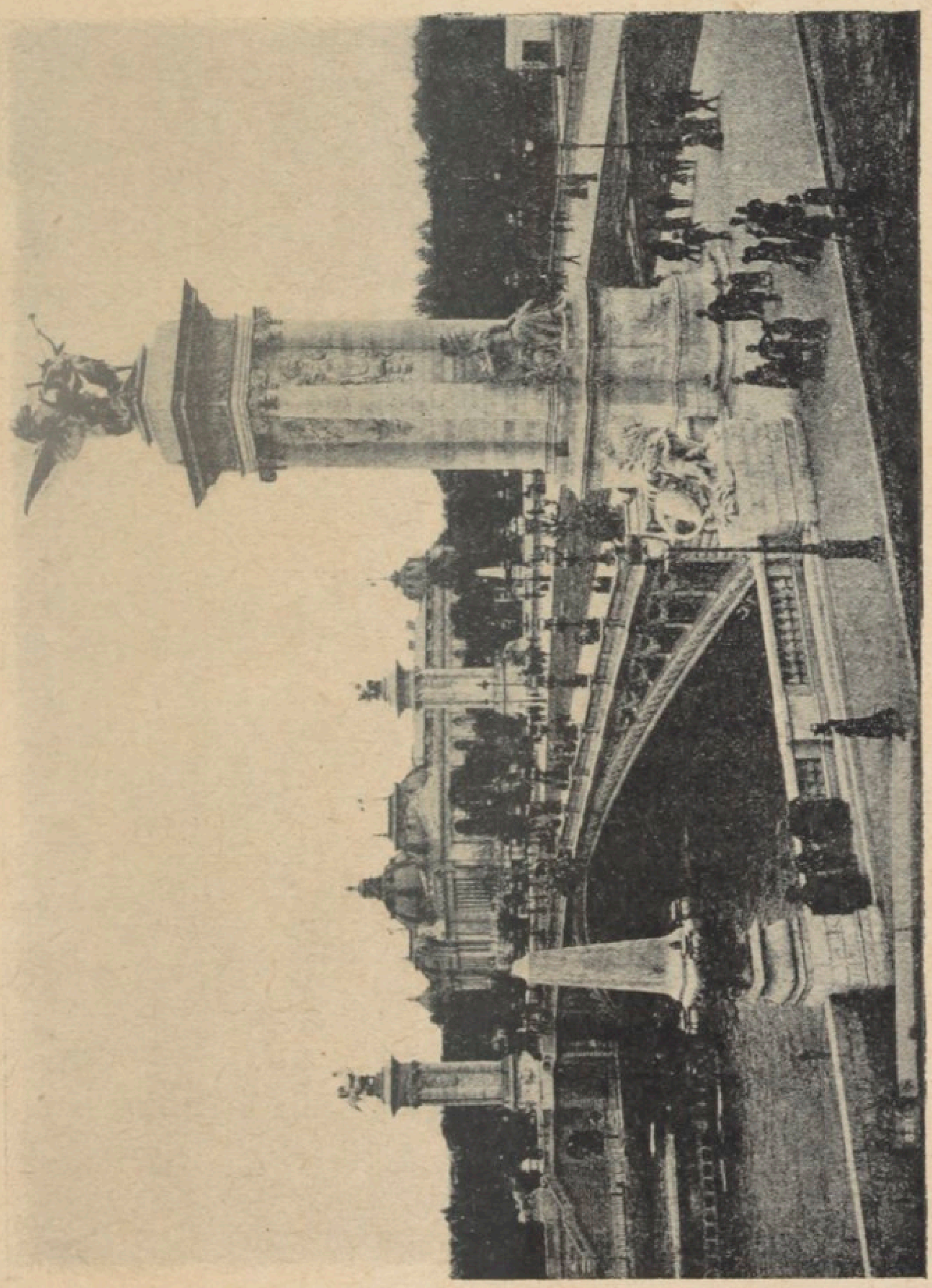


FIG. 67. — *Pont Alexandre III*, au fond à droite, le *Petit Palais*, à Paris.

Le moindre vestige du passé, depuis la borne de pierre situant une porte cochère disparue, jusqu'au verrou rongé par la lèpre des temps, doit retenir notre désir de reconstituer un élément d'architecture d'époque. Point de doute, c'est à l'économie de la matière ou à sa substitution désavantageuse que l'on juge du plus ou moins de recul des siècles. Les murs d'antan étaient d'une épaisseur exagérée, nous avons, nous, abondé dans le sens contraire, pareillement pour nos portes.

Saluons maintenant les édifices néo-classiques de la fin du XIXe siècle, le *Petit Palais* des Champs-Elysées, et le *Pont Alexandre III*, à Paris (fig. 67), entre autres, — le premier par les architectes Cassien Bernard et Cousin, en collaboration avec les ingénieurs Résal et Alby, le second par Girault, — qui semblent résumer le talent dans toute son expression définitivement érudite, et, avant de mettre à notre étude le point final, indiquons, en deux mots, les désirs de réaction manifestés par notre architecture actuelle.

Notre architecture actuelle semble osciller entre les caprices de la mode, — éternels, — et une rationnelle originalité dans la voie traditionnelle, grâce au retour aux matériaux sincères et à l'inspiration naturelle, pour la décoration.

La première manifestation se plaît, cocassement, à transférer le cubisme, pictural et sculptural, dans l'esthétique, la seconde se rattache au XVIIIe siècle, mais en s'évadant de la férule de Vignole et en

renonçant, répétons-le, à l'ornementation surannée gréco-romaine.

Dans les deux idéals, l'empressement à servir les besoins nouveaux, dicte à l'architecture des formules nouvelles; les apports inédits de l'hygiène et du confort, à l'intérieur de la maison, ayant leur réfraction logique sur sa ligne.

Les mœurs de notre temps agissant, d'autre part, sur la plastique physique comme sur le geste de l'individu, avec les inventions, les progrès de la locomotion, — très influents, — qui transformèrent la tranquillité d'autrefois en une activité fiévreuse.

Une soif de sobriété linéaire, conforme à la rapidité de nos satisfactions intimes, correspond encore à la nudité de notre décor moins familier. Plus de temps à perdre ni dans la contemplation, ni dans le sentiment. D'où la faillite de l'ornement qui retarde la vision, d'où la ligne droite et l'angle en place de la courbe d'hier dont la grâce, semble-t-il, attendrirait la forme aux aises provisoires et pressées.

Qu'importe que le geste de la grâce soit rond, que l'amabilité soit d'essence française ! L'harmonie des couleurs est devenue dissonante comme la symphonie musicale. C'est la mode, rien de plus, et, il faut laisser le temps à la recherche indécise et outrée de retrouver son équilibre.

Nous avons vu, au cours de notre travail, l'originalité créatrice souvent entravée par le spectre classique, et, si toutefois la discipline de la tradition, qui a fait ses preuves, doit être respectée dans la

limite de la raison, il importe d'accueillir sans indifférence, avec intérêt même, des infractions à l'accoutumance.

Certes l'architecture, art positif par excellence, n'est accessible qu'à une fantaisie limitée. Certes le champ de sa personnalité se borne premièrement à des lois de stabilité et de solidité qui ne sauraient être transgressées. Mais nous avons vu comment la couleur et l'emploi des matériaux divers changent déjà son aspect, lorsque comme aujourd'hui, au surplus, le fer forgé combat la fonte fallacieuse, le bois et le marbre, leurs imitations en peinture, l'ensemble enfin des faux matériaux... à l'exception cependant, de la pierre, simulée par le ciment armé, jusqu'en ses divers appareils.

Néanmoins, en échange de ce subterfuge, nous savons les avantages recueillis, quand cela ne serait que la sobriété ornementale, si celle-ci ne dépassait point, — souvent, hélas ! — les bornes de la nudité.

Au demeurant, entre la négation du passé architectural et la tradition aveugle, il y a place pour une élocution personnelle, profiteuse de l'expérience mais résolue à ne pas déborder dans la sottise.

C'est ainsi que l'immeuble à loyers, débarrassé des façades tumultueuses d'hier, où les cariatides multipliées le disputaient à des consoles intempestives, à des décors oiseux, acquiert, de nos jours, une qualité d'aspect inédite. En matière d'architecture, — comme de mobilier, — c'est par son mode d'ornementation, d'habillage, particulièrement, que l'œuvre

date. Autrement, les précurseurs ont résolu les problèmes les plus extraordinaires de la statique, et, de nous avoir devancés, ils gardent sur nous l'avantage d'avoir été les premiers appelés à fixer les types principaux, — sinon définitifs, — de la construction normale.

Nous n'envisageâmes, enfin, l'architecture moderne que pour achever comparativement, notre étude d'ensemble.

A Paris, les immeubles dus à J. Hermant, Frantz-Jourdain, Louis Sorel, L. Bonnier, E. Chifflot, Plumet, Sauvage, Tauzin, Lemaresquier, Bluysen, Sardou, parmi tant d'autres novateurs, se présentent enfin à notre pensée, — paix aux architectes des impersonnelles maisons du nouveau boulevard Haussmann ! — pour effacer la vision désagréable de l'*hôtel des Postes*, du *Tribunal de Commerce*, de l'*Hôtel-Dieu*, etc. Et, dans cet ordre monumental, nous nous récréerons encore, artistiquement, devant le superbe hall des *Grands magasins du Printemps* (par René Binet), devant la belle *église Saint-Dominique* (par Léon Gaudibert), devant l'*Institut d'Art et d'Archéologie*, tout de briques paré (par P. Bigot), devant les *nouveaux Grands magasins du Bon Marché* (par L.-H. Boileau), auxquels viennent s'ajouter tant d'autres créations délectables dues, de nos jours, à Pontremoli, Tauzin, Louis Sue, Pradelle, F. Le Cœur, Schœlkoff, A. Laprade, A. Collin, A. et G. Perret, A. Dervaux, Chedanne, Benouville, Selmersheim, etc.

A Lyon, enfin, la personnalité attachante de Tony Garnier, notamment, clôt en beauté cette brève énumération d'artistes originalement dignes du passé.

. . . . . .

Lorsque le lecteur aura gravé en son esprit les éléments d'une vision synoptique, — que nos images se sont fait un devoir d'éclairer, — il pourra seulement discerner les différences de forme et de détails susceptibles de le renseigner.

Aussi bien, l'art ayant débuté par l'architecture, base et cadre des autres arts qui les porte et les abrite à la fois, c'est en ne négligeant rien de ce qui appuie l'architecture que l'on assurera sa foi.

Rien, enfin, ne console le passé du présent comme la mode, qui par définition, aime à se déjuger. Le présent rend des arrêts que la postérité ne ratifie point fatalement.

N'aurons-nous pas notre tour de dénigrement lorsque le vent du caprice aura tourné?

CHAPITRE XIII

Technologie.

A

Abside, extrémité d'une église, derrière le chœur. De forme généralement demi-circulaire, elle est située ordinairement à l'orient, et les chapelles, souvent groupées autour d'elle, sont dites *absidioles* ou absides secondaires. L'abside représente, le plus souvent, la partie la plus ancienne des édifices religieux (voir *Chevet*).

Absidale. La chapelle *absidale* domine, en importance, les *absidioles* ou *absides secondaires.*

Ambon, ou chaire à prêcher, qui se transforma plus tard en *jubé.*

Accolade, voir *Arc.*

Ailerons, consoles en forme d's renversée, se substituant, dans le style Jésuite, aux arcs-boutants de l'ère ogivale.

Anse (de panier), voir *Arc.*

Appareiller, art de tailler et de disposer les pierres, dans la construction. Par *grand* ou *petit* appareil, on entend l'emploi et la disposition de pierres de grande ou de moindre épaisseur.

Arabesque, mode de décor inventé par les Arabes et qui fut repris, notamment par Raphaël, au XVIe siècle. Le XVIIIe siècle ressuscita les arabesques antiques et, après le style de Louis XVI qui en usa largement, la République et l'Empire Ier y eurent aussi recours. Remplacées ensuite par des rinceaux gothiques, durant la Restauration, les arabesques revinrent, avec Napoléon III, sous des dehors néo-grecs.

Arcade, ouverture couronnée

par un arc, reposant, de chaque côté, sur un point d'appui, colonnes, etc. On distingue des arcades *réelles* c'est-à-dire ouvertes, des arcades *feintes* ou simulées, des arcades *géminées* ou composées de deux petits arcs appuyés sur une colonne médiane et disposés sous une grande arcade principale, des arcades *ternées* ou composées de trois petits arcs au lieu de deux, comme précédemment, et des arcades *lobées*, c'est-à-dire à découpures arrondies (voir aussi *Arc*).

Arc, en principe la courbe d'une voûte, mais, en dehors de l'arc *plein cintre* qui exprime un demi-cercle exact, il y a des arcs *brisés, elliptiques, lancéolés*, en *ogive*, en *accolade, trilobés*, etc., ainsi nommés selon leurs divers caprices de formes.

Arcature, groupement capricieux de petites arcades réelles ou feintes, reposant sur des consoles ou des colonnes, et composant un motif d'architecture.

Arc-boutant, soutien extérieur des murailles contre la poussée des voûtes.

Architrave, longue pierre remplacant la maîtresse poutre d'autrefois, qui reliait horizontalement des points d'appui. Elle représente la par tie inférieure de l'entable ment, entre la *frise* et l *chapiteau*.

Archivolte, bandeau plus o moins décoré couronnant l tête des *voussoirs* (voir c mot) d'une arcade.

Arête (voûte d'), intersectio de deux pleins cintres ou d deux parties de voûte qu semblent se confondre l'un dans l'autre.

Armature, ensemble de moyen employés pour soutenir o consolider une partie d'éd fice, une charpente, etc (voir *Chaînage*).

Armé (ciment), matériau d construction composé de tige de fer noyées dans du cimen (béton). On dresse verticale ment une armature de fe que l'on emprisonne ensuit dans des coffres formés pa des planches de bois ajustée On coule le ciment dans ce coffres et, lorsque le cimen est sec, le fer étant ain étroitement solidarisé avec l ciment, on démoule. C'es là l'opération du *décof frage*.

Lorsque l'on construit, pa exemple, une maison de hu étages, on commence pa édifier, sur les fondations, u solide matelas sur lequel o dresse tout un « jeu d

coffres » *en chandelles*, pour noyer le béton qui formera les piliers de soutènement de la maison. Sur cette véritable forêt d'étais et de madriers, on édifie le premier étage, puis le second. Une quinzaine de jours après a lieu le « décoffrage » du rez-de-chaussée pour utiliser les bois à la construction du troisième étage, et ainsi de suite jusqu'au dernier. On n'utilise, en effet, que deux ou trois « jeux de coffres ». Aujourd'hui, le ciment armé tend à remplacer le bois et la pierre dans la construction. Il permet de réaliser de très grandes portées, et, par là-même, il a ouvert à l'esthétique un champ nouveau. Grâce au ciment armé, on peut couler des maisons entières, depuis les fondations, les murs, cloisons, voûtes, hourdis, dallages, jusqu'aux marches d'escaliers, pieux et poteaux.

Assemblage (parquet), voir *parquet*.

Assemblage, action de réunir deux pièces de bois, de fer, etc.

Astragale, moulure ronde à la base du chapiteau.

Auvent, petit toit en saillie sur une porte, sur une fenêtre.

B

Bague, anneau faisant saillie sur le fût d'un chapiteau.

Balustrade, sorte de galerie à jours, ogivale, trilobée, géminée, etc.

Balustre, petite colonne de diverses formes, composant la balustrade.

Bandeau, assise de pierre horizontale bordant extérieurement ou intérieurement, en saillie et d'une manière continue (ou interrompue par d'autres motifs d'architecture), le pourtour d'un édifice, l'encadrement de fenêtres et de portes. Plus ou moins décoré à l'extérieur, le bandeau accuse aussi les divers étages. Au XVIe siècle, les bandeaux deviendront des *entablements* (voir ce mot).

Base (d'une colonne), sa partie inférieure.

Beffroi, tour de ville d'où l'on exerçait la surveillance nuit et jour. En cas d'alerte, on sonnait l'alarme à l'aide d'une cloche disposée dans la tour ou clocher. On rassemblait aussi, de la sorte, les hommes de la commune. Les beffrois ne furent munis

d'une horloge à cadrans extérieurs qu'au XIVe siècle.

Billettes, ornement roman composé de petites billes.

Blocage, garniture en débris de pierres, moellons, etc., du noyau ou entre-deux d'un mur.

Bossage, genre d'appareil où les pierres saillissent décorativement sur le mur, brutes ou taillées, sculptées ou non. Le *bossage* fut très en faveur sous Louis XIII. Les bossages *vermiculés* sont ceux dont les dessins imitent des vers. D'autres sont taillés en pointe de diamant, etc.

Bow-window, fenêtre en saillie sur le mur d'une façade. Primitive cage de fer vitrée, le *bow-window,* dont l'architecte français Charles Girault trouva, — il y a environ vingt-cinq ans, — la formule harmonieuse, agrandit et illumine la pièce qui s'en avantage. Aujourd'hui il constitue, d'autre part, un agrément esthétique fort répandu.

Brisé (arc), c'est-à-dire formant un angle au lieu d'être circulaire.

Brisé (Comble), voir *Comble.*

Building, mot anglais désignant un bâtiment à très nombreux étages, comme une haute caserne.

C

Caissons, compartiments carrés, octogones, etc., formés par des moulures saillantes qui s'entrecroisent. Les caissons ornent particulièrement les plafonds. Leur fond ou *caisse* est richement décoré. Aux époques romane et gothique, on voit quelquefois des caissons au-dessus des portes, mais c'est surtout sous la Renaissance que ce système d'ornementation a dominé.

Chaînage, armature en fer employée pour la consolidation d'un mur, d'une maçonnerie. Le chaînage empêche notamment l'écartement. On donne aussi ce nom à une rangée verticale de pierres de taille superposées dont les intervalles sont garnis de briques, par exemple, comme sous Louis XIII.

Chambranle, encadrement des fenêtres, portes et cheminées.

Chandelle (En), disposition verticale d'une poutre, d'un *coffrage* (voir ce mot) en ciment armé.

Chasse-roue, arc (ou borne) métallique empêchant les

roues d'une voiture de détériorer les murs à l'entrée d'une porte cochère, par exemple.

Chéneau, conduite d'eau pluviale partant du toit jusqu'au sol.

Chevet, partie d'une église située derrière le maître-autel.

Chevron, pièce de bois équarrie composant un bâti de grosse menuiserie.

Ciment (armé), voir *Armé.*

Cintre (Plein), voir *Arc.*

Chœur, partie d'une église entre l'autel et la nef, où l'on chante les offices.

Choux, motif décoratif représentant généralement le chou frisé ou le chardon, employé durant la période ogivale flamboyante et dérivé des *crosses* (voir ce mot).

Ciment (armé), voir *Armé.*

Claveau, chacune des pierres appareillées, c'est-à-dire taillées, composant une voûte, une plate-bande, le dessus d'une porte, d'une fenêtre.

Clé (de voûte), pierre placée au milieu d'une voûte, d'une *plate-bande,* d'une arcade. Au xve siècle, les clés deviennent des *pendentifs* (voir ce mot). On appelle *clé pendante* l'ornement central d'une voûte qui tombe comme une stalactite.

Collatéraux, bas-côtés d'une église.

Comble, faîte d'un édifice. Comble *brisé,* à la *Mansard* ou à la *française,* comble composé de deux pans à inclinaisons différentes, celle du haut moins brusque que celle du bas.

Contre-arcature, décoration en festons des archivoltes des arcades.

Contrefort, voir *Arc-boutant.*

Contre-lobes, petites arcatures qui découpent notamment les *roses* (voir ce mot), l'arc des portes, des fenêtres, etc., dans l'époque ogivale (voir aussi *Lobe*).

Corbeau, pièce de bois ou pierre en saillie pour soutenir une poutre.

Corbeille, partie centrale d'un chapiteau où se développent et se réunissent les ornements.

Cordon, moulure ronde accompagnant décorativement une surface ou une partie d'architecture, ses divisions horizontales, etc.

Corniche, partie d'architecture couronnant un édifice.

Courtines, murs rectilignes, le plus souvent entre deux bas-

tions, dont ils relient les flancs.

Couvre-chef ou **dais,** motif formant le couronnement des niches où s'abritent des statues, décorant aussi les portes des églises. Les *couvre-chefs* reproduisent en miniature, dans la pierre, des clochers, des châteaux, des enceintes fortifiées, etc.

Crampon. Les crampons constituent un mode de *chaînage* (voir ce mot).

Crosses ou **crochets,** motifs décoratifs propres à décorer les rampants, les pinacles, etc. dans l'architecture ogivale. A la troisième période, dite « flamboyante », les *crosses* deviennent des *choux* (voir ce mot).

Crypte, chapelle souterraine dans une église. Autrefois, lieu où les chrétiens officiaient en secret et où ils enterraient leurs morts.

Culot, sorte de chapiteau remplaçant la colonne sous la retombée commune d'une série d'arcades.

D

Dais, voir *Couvre-chef*.

Déambulatoire, nef latérale contournant le sanctuaire d'une église.

Décoffrage, action de débarrasser le ciment armé, lorsqu'il est sec, des pièces de bois qui lui servent de moule (coffre).

Doubleau (arc), celui qui s'indique en saillie sur une voûte.

E

Echauguette, sorte de guérite en pierre servant autrefois de poste d'observation. Les échauguettes étaient placées au sommet d'un fort ou sur les *courtines* (voir ce mot), principalement aux angles. Elles disparurent dans les fortifications depuis Vauban.

Encorbellement, tout objet en saillie et portant à faux sur un mur nu : cage d'escalier, tourelle, étage ou partie de maison débordant sur sa base, etc.

Entablement, ensemble de l'*architrave*, de la *frise* et de la *corniche* (voir ces mots) supportées par des colonnes.

F

Ferronnière, bijou porté au milieu du front et soutenu par une chaînette ou une cordelette.

Feston, ornement composé de guirlandes.

Fleuron, ornement en forme de fleur.

Frettes, ornements de l'époque romane, représentant des sortes de créneaux contrariés, de formes diverses, des séries de carrés alternativement ouverts en haut et en bas (voir *Grecque*), des trapèzes, des ondes, etc.

Frise, partie de l'entablement comprise entre la *corniche* et l'*architrave*.

Fût (d'un chapiteau), la partie comprise entre le chapiteau et la base.

G

Gable, partie supérieure d'une façade (à ne point confondre avec le fronton) lorsque celle-ci est triangulaire.

Géminées (arcades, baies, fenêtres), c'est-à-dire réunies par une moulure commune, ou, s'il s'agit de colonnes, ayant un même chapiteau ou tailloir.

Gargouille, gouttière sculptée représentant des animaux et des personnages fantastiques.

Grecque, ornement comportant une série de carrés alternativement ouverts en haut et en bas (voir *Frette*).

Gouttes, petits ornements en forme de cône tronqué pendant sous les cannelures des *triglyphes* (voir ce mot).

H

Hémicycle, voir *Presbytérium*.

Hourd, dispositif en *encorbellement* (voir ce mot), dans les anciennes fortifications, permettant de défendre la base d'une muraille. Les créneaux se substituèrent, pour le même but, aux *hourds*.

Hourder, fortifier.

Hourdis, maçonnage grossier.

I

Imbrications, ornements disposés comme les écailles du poisson.

Imposte, couronnement immobile d'une fenêtre, d'une porte. Dans la construction, l'imposte supporte l'arc. Elle est dite « cintrée » lorsqu'elle surmonte un mur circulaire, comme une niche, un dôme; « coupée », lorsque des colonnes ou des pilastres l'interrompent, et « mutilée » lorsque sa saillie a été diminuée.

J

Joints, espace compris entre deux pierres juxtaposées.

Jubé, voir *Ambon.*

L

Lambris, revêtement intérieur des murs, en menuiserie ou en maçonnerie.

Lanterne, étage carré ou polygone dominant sur un édifice. Exemple : la lanterne du château de Chenonceaux.

Larmier, ouverture formant gouttière sous la partie saillante d'une corniche.

Linteau, pièce de pierre, de bois ou de fer constituant la partie supérieure et horizontale d'une fenêtre, d'une porte.

Lobe, ornement figurant une partie de cercle et décorant notamment des arcades et des roses. Il y a des ouvertures *trilobées* (à trois lobes), *quintilobées* (à cinq lobes) (voir aussi *Trèfle*).

Lombarde, bordure décorative en dents de scie, particulière à l'art roman.

M

Machicoulis, dispositif de maçonnerie, crénelé et percé d'ouvertures verticales, formant balcon dans une fortification ancienne, d'où l'on jetait des projectiles sur l'assaillant.

Maître d'œuvre, nom de l'architecte au moyen âge.

Mansarde, chambre figurant dans un comble brisé, c'est-à-dire dans un comble dont la partie supérieure est tronquée en manière de terrasse. Les combles « à la Mansard », particulièrement en faveur au XVIIe siècle, doivent leur nom au célèbre architecte, malgré que Pierre Lescot les inventa auparavant.

Mascaron, figure grotesque employée pour la décoration des clés de voûte, des fontaines, etc.

Médiéval, se rapportant au moyen âge.

Meneau, traverse en pierre et en forme de croix, séparant les baies d'une fenêtre.

Métope, intervalle carré entre les *triglyphes* d'une *frise* dorique.

Modillon, ornement situé sous

le *larmier* (voir ce mot) d'une corniche.

Mosaïque (Parquet), voir *Parquet.*

Motte, éminence de terrain.

Moucharaby, sorte de balcon en pierre, analogue au *mâchicoulis* (voir ce mot), mais dont la base était largement échancrée pour le lancement des projectiles. On le plaçait généralement au-dessus des portes et des fenêtres afin d'en défendre l'escalade.

N

Narthex, vestibule d'une basilique chrétienne, réservé aux catéchumènes et aux pénitents.

Nef, partie d'une église s'étendant du chœur à la porte principale.

Nervure, moulure ourlant l'arête d'une voûte, par exemple.

O

Ogive, forme résultant de deux arcades de même rayon coupées au sommet et formant un arc aigu.

Ordre, système d'architecture basé sur les proportions empruntées à l'antiquité, régissant la forme, les dispositions d'un monument, la dimension et l'ornementation des colonnes.

P

Parement, ensemble des pierres formant l'extérieur, la surface apparente d'une construction.

Parquet, assemblage de lames de bois composant le plancher d'une pièce d'appartement. Le parquet d'*assemblage* exprime, par une disposition différente des lames de bois, des dessins géométriques variés. Le parquet *mosaïque* emprunte au précédent ses diverses dispositions, mais avec différentes essences de bois qui permettent des variétés de couleurs.

Parvis, espace libre déployé devant une église.

Pâtisserie, ornementation en staff imitant la sculpture sur bois, pierre, etc.

Pavement, action de paver, avec des mosaïques, etc.

Pendentifs. On donne ce nom aux retombées de deux ou plusieurs arcades dépourvues de colonnes et remplaçant celles-ci par un *culot.*

Penture, pièce de fer appliquée à plat sur une porte, un volet, un couvercle, et prolongeant décorativement le gond pour les soutenir.

Pignon, mur en pointe servant de soutien au faîte d'une maison.

Pilastre, pilier carré le plus souvent engagé dans un mur ou disposé derrière des colonnes dont il partage la proportion et les ornements.

Pinacle, comble pointu d'un temple, pour le distinguer des maisons et des palais aux combles plats.

Plate-bande, moulure plate et sans relief.

Plein-cintre, voir *Arc*.

Poivrière, nom donné généralement aux toits coniques qui couronnent les tours de l'ancien donjon du moyen âge et, particulièrement, une petite construction parasitaire accrochée sur certaines parties d'une fortification d'où l'on guettait les abords.

Porche, sorte de vestibule (plus ou moins développé) figurant en retrait de l'arrière porte d'une église.

Portique, galerie couverte, que des colonnes ou des arcades soutiennent.

Potence, mode de suspension composé de trois pièces de bois ou de fer.

Presbytérium, espace situé, dans l'église, entre la clôture du chœur et l'autel. On l'appelle aussi *hémicycle*.

Q

Quintilobé, voir *Lobe*.

R

Rampants (Arcs). Utilisés surtout dans les arcs-boutants, les voûtes d'escalier, etc., les arcs rampants offrent une courbe inégale et capricieuse.

Rinceau, ornement composé d'enroulements capricieux de feuillages, de fleurs et de fruits.

Rose, grande fenêtre circulaire composée de plus ou moins de compartiments ou rayons garnis de vitraux, suivant la période ogivale dont elle relève. Les roses se réclament de l'église ogivale.

Ruelle, alcôve, chambre à coucher où, aux XVIe et XVIIe siècles, les personnes d'un rang élevé recevaient des visites avant d'être levées.

S

Souche (de cheminée), partie maçonnée de la cheminée dépassant les combles.

Staff, mélange plastique simulant la pierre sculptée.

Stéréotomie, science de la coupe des pierres.

Stuc, enduit imitant le marbre comme le *staff* la pierre.

Surmarcher (Se). Les pièces d'appartement qui se surmarchent sont celles qui se commandent.

T

Tailloir, partie supérieure du chapiteau d'une colonne, sorte de table carrée sur laquelle s'appuie l'*architrave* (voir ce mot).

Tirants, moyens divers de *chaînage* (voir ce mot et aussi *Armature*) pour la sécurité des constructions (allègement, défense contre la dislocation, resserrement).

Tores, moulures saillantes comme les *astragales* (voir ce mot), mais plus volumineuses, qui ornent généralement les colonnes à leur base. On donne alors le nom de tore *inférieur* au plus gros et de tore *supérieur* au plus petit.

Travée, galerie, dans une église, couronnant les arcades de la nef.

Trèfle. L'*archivolte* des ogives ou des cintres est dite *tréflée* à cause de sa forme *trilobée* ou *quintilobée* (c'est-à-dire découpée de trois ou cinq arcs de cercle) qui évoque celle d'une feuille de trèfle.

Triforium, galerie contournant la *nef* et l'*abside,* au-dessus des bas-côtés d'une église. Elle doit son nom aux trois ouvertures, sur la nef, correspondant à une triple travée.

Triglyphes, partie de la frise d'un entablement dorique comportant des cannelures parallèles et verticales sous lesquelles se trouvent des *goutles* (voir ce mot). Les triglyphes alternent avec les *métopes* sur la frise dorique.

Trilobé, voir *Lobe.*

Trumeau, espace entre deux fenêtres ou deux ouvertures. Glace placée dans cet espace ou sur une cheminée.

Tympan, partie plane ou ornée de sculptures, encadrée par les trois corniches du fronton.

V

Vermiculé, voir *Bossage.*

Volute, ornement s'enroulant en spirale.

Voussoir, ensemble des pièces concourant à la forme de la voûte ou du cintre.

Voussure, partie courbe d'une voûte ou d'un cintre.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

Les rapports de l'architecture avec le mobilier. — Considérations générales. — L'art et l'archéologie. — L'architecture et la mode. — Comment départager la restauration des édifices, la transition des époques et leur caprice. — La servitude de l'antiquité contre l'essor original..... 9

CHAPITRE II

Hier et aujourd'hui. — Des besoins nouveaux et de l'action inspiratrice des matériaux inédits. — Pour reconnaître les architectures : latine, romane et romano-byzantine, ainsi que l'architecture romano-ogivale ou de transition. — Exemples..... 23

CHAPITRE III

Les trois périodes de l'art ogival ou gothique. — Leurs caractéristiques respectives dans l'architecture religieuse et civile. — Exemples..... 45

CHAPITRE IV

Sur la transition ogivale-Renaissance. — Les sources de la Renaissance en France. — Caractéristiques de l'architecture de la Renaissance sous Charles VIII, Louis XII, François Ier et Henri II. — Des divers décors, du château, de la maison, etc., à l'intérieur et à l'extérieur. — Exemples 69

CHAPITRE V

Caractéristiques de l'architecture française sous les règnes de Charles IX, Henri III et Henri IV. — L'architecture française sous Louis XIII. — Des divers décors à l'intérieur et à l'extérieur. — Exemples 93

CHAPITRE VI

Caractéristiques morale et esthétique de l'architecture française sous Louis XIV. — Du décor de l'église, du palais et de la maison, à l'intérieur et à l'extérieur. — Exemples 111

CHAPITRE VII

L'architecture française de la Régence. — Caractéristiques et divers décors reconnaissables. — Exemples. 147

CHAPITRE VIII

Caractéristiques de l'architecture française sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI. — Exemples. 159

CHAPITRE IX

Caractéristiques de l'architecture française après Louis XVI, sous la Révolution et particulièrement sous Napoléon Ier. — Exemples 193

CHAPITRE X

Caractéristiques de l'architecture française sous Louis-Philippe, sous Napoléon III et jusque vers la fin du XIXe siècle 219

CHAPITRE XI

Autres caractéristiques de l'architecture française contemporaine. — Révision comparative, d'après l'exemple encore tangible, des diverses manifestations esthétiques, principalement dans le détail : grilles, balcons, portes, etc..... 241

CHAPITRE XII

Déchéance de l'originalité architecturale. — La faillite des matériaux sincères. — Deux mots sur la réaction de l'architecture française moderne et ses servitudes économiques. — Des nouveaux besoins à servir, des matériaux inédits, des progrès de l'hygiène, sources d'une esthétique originale. — Résumé des caractéristiques de la statuaire, pour en dégager l'esprit décoratif à toutes époques..... 261

CHAPITRE XIII

Technologie..... 275

IMPRIMÉS

DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DE
l'Architecture Française
du XIe au XVIe Siècle

Par VIOLLET-LE-DUC

Illustré de 3.745 Gravures sur bois

Paris, *10 beaux volumes* dont un de tables, in-8° broché .. .. **450** fr.

Les 10 volumes, très bien reliés en demi-chagrin poli, dos plats et ornés, têtes dorées, ébarbés .. .. **750** fr.

Cet ouvrage est le plus splendide monument qui ait été élevé à la gloire de l'Architecture et des Arts français au moyen âge. A Viollet-le-Duc et à son œuvre est dû, depuis nombre d'années, ce retour puissant et irrésistible aux traditions artistiques des XIIIe, XIVe et XVe siècles, aussi bien en France qu'à l'étranger.

C'est un répertoire immense où tous les sujets relatifs à l'Architecture sont classés par ordre alphabétique : les anecdotes historiques, les citations littéraires, viennent très heureusement se joindre aux plus savantes recherches et en font une lecture charmante pour tous.

DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DU
MOBILIER FRANÇAIS
de l'Époque Carlovingienne jusqu'à la Renaissance

Par VIOLLET-LE-DUC

Meubles, Ustensiles, Orfèvrerie, Instruments de Musique, Jeux de passe-temps, Outils Vêtements, Bijoux de corps, Objets de toilette. - Armes offensives et défensives.

Ouvrage illustré de 2.024 gravures sur bois, intercalées dans le texte, 20 gravures sur acier, 58 gravures hors-texte et 43 planches en chromolithographie

Paris, *6 beaux volumes*, comprenant 2.598 pages de texte, in-8° broché.. .. .. **300** fr.

Les 6 volumes très bien reliés en demi-chagrin poli, dos plats et ornés, têtes dorées, ébarbés.. .. .. **480** fr.

LIBRAIRIE GRÜND — PARIS

LES STYLES
LOUIS XIV ET RÉGENCE
INTÉRIEURS, MOBILIER, DÉCORATIONS

PAR

SEYMOUR de RICCI

Un volume in-4° (30×23), reliure pleine toile. Avec une introduction et 414 illustrations. . . . . . **240** fr.

Malgré l'importance historique et artistique du style Louis XIV, le plus ancien des quatre grands styles français, personne ne lui avait encore consacré une publication aussi richement illustrée que le comportait un sujet aussi intéressant.

Dans la même série que son utile ouvrage sur le style Louis XVI, paru avant la guerre et dont le succès en librairie fut considérable, M. Seymour de Ricci publie un volume parallèle sur le style Louis XIV et le style Régence. Une importante introduction historique présente au lecteur le sujet du volume qui forme un précieux album de quatre cents illustrations, reproduisant pour la première fois, en des exemples choisis avec méthode, l'ensemble des œuvres les plus caractéristiques de cette époque de l'art français.

Ces gravures illustrent à la fois la décoration intérieure (ensembles et détails) et le mobilier sous toutes ses formes.

LIBRAIRIE GRÜND — PARIS

DICTIONNAIRE
Critique et Documentaire
des
PEINTRES
Dessinateurs, Graveurs et Sculpteurs
de tous les temps et de tous les pays

Par un groupe d'Écrivains spécialistes Français et Étrangers

sous la direction de

E. BÉNÉZIT

ÉDITION DE 1924

L'ouvrage complet en 3 forts volumes gr. in-8, formant ensemble 3.038 pages sur deux colonnes, un nombre très important d'illustrations d'après les maîtres, br. 300 fr.

Le même ouvrage, dans une bonne et solide reliure en demi-chagrin plats toile (rouge ou vert)..... 405 fr.

Chacun des 3 volumes séparément, broché : 105 fr. Relié : 140 fr.

Le Dictionnaire de Bénézit est l'ouvrage dans lequel on trouve classés méthodiquement, les renseignements les plus divers, qu'on ne peut se procurer actuellement qu'aux prix des plus longues et difficiles recherches ; il renferme une quantité considérable de renseignements inédits.

Tous les artistes, tous les amateurs, tous les marchands d'œuvres d'art, toutes les personnes possédant quelques peintures, dessins, gravures, ou sculptures ont grand intérêt à posséder ce dictionnaire. Elles y trouveront, en effet, les renseignements les plus complets sur tous les artistes morts ou vivants, tant au point de vue biographique que sur leurs œuvres et sur la valeur vénale de celles-ci, d'après les résultats des ventes publiques de tous les grands centres artistiques.

LIBRAIRIE GRÜND. — PARIS

NOUVELLES ÉDITIONS

REVUES ET AUGMENTÉES DES MEILLEURS VOLUMES PUBLIÉS

dans la

Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts

Sous la direction de M. Emile BAYARD,
Inspecteur Général des Beaux-Arts

Publiée sous le patronage de l'Administration des Beaux-Arts
Couronnée par l'Académie française
et l'Académie des Beaux-Arts

Chaque volume, de format in-8, est imprimé avec soin sur papier teinté, il contient de 4 à 500 pages illustrées de 100 à 150 gravures exécutées d'après les originaux.

Prix de chaque volume broché . . . . . **18** fr.
Avec un cartonnage artistique en toile reliure . . . **24** fr.

Art Japonais
par Louis GONSE

Broderies et Dentelles
par Ernest LEFÉBURE
augmenté de nouveaux chapitres sur la dentelle de Bayeux et celle d'Argentan, par A. Lefébure.

Composition décorative
par H. MAYEUX

La Faïence
par Th. DECK

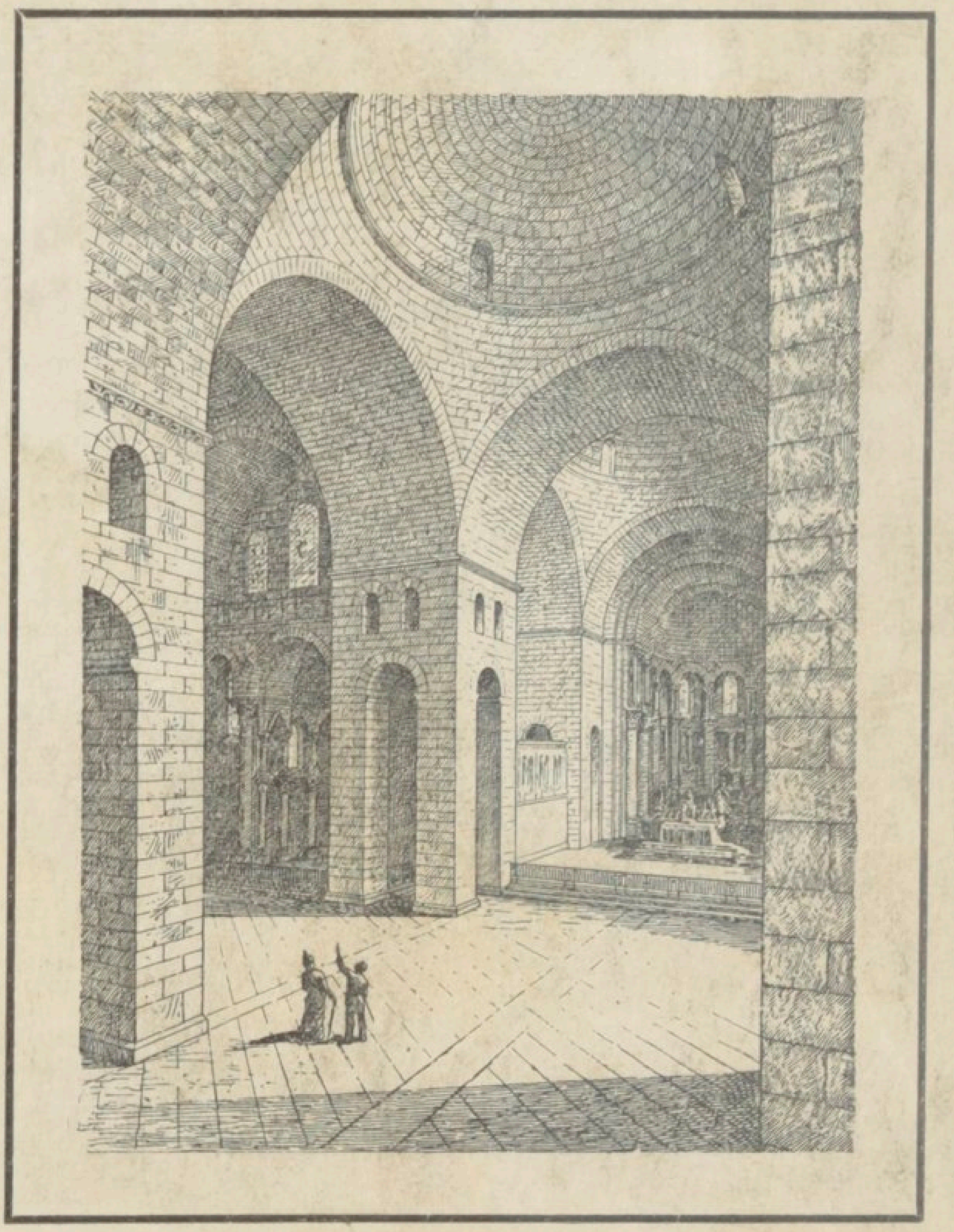
Lexique des termes d'art
par J. ADELINE

Le Meuble
par M. A. de CHAMPEAUX
Tome I : Antiquité, Moyen Age, Renaissance.

Le Meuble
par M. A. de CHAMPEAUX
Tome II : XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

LIBRAIRIE GRÜND — PARIS

Paris. — Imp. Paul Dupont (Cl.). 63.2.29.



BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7502 01823317 3